



## **Universidad Autónoma de Zacatecas**

*“Francisco García Salinas”*

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones  
Humanísticas y Educativas

Orientación: Literatura Hispanoamericana

### **MUJER, CUERPO Y ESCRITURA EN LA NOVELA *EL TONO MENOR DEL DESEO* DE PÍA BARROS**

#### **TESIS**

Que para obtener el grado de:

**Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta

**Belinda Lizeth de la Torre Valdez**

Directora de tesis

**Dra. Elsa Leticia García Argüelles**

*Zacatecas, Zac., febrero de 2020*

Al pueblo chileno, que nada desgaje la esperanza  
de una nación hambrienta de libertad y justicia.

## Agradecimientos

Este proyecto nació de un sueño. Cuando llegó a mis manos por primera vez uno de los muchos cuentos de Pía Barros “Ropa usada” supe que era a ella a quien debía dedicar mi investigación. La fuerza y el encanto de sus palabras hicieron que deseara saber más sobre la escritora chilena y su país. Entonces inicié un viaje extraordinario y en él descubrí *El tono menor del deseo*, novela que llegó a mis manos de un modo singular y con un hermoso propósito: compartir la literatura de la autora. Me sumergí en un mundo que desconocía. Habité Santiago y me perdí entre sus hermosas calles grises.

Agradezco profundamente a la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas por el apoyo brindado. A CONACYT, pues gracias al beneficio de su beca pude vivir una maravillosa experiencia académica. A mi asesora, la doctora Elsa Leticia Argüelles, quien me alentó y nunca dejó de creer en mí y en el proyecto. A la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile por todas sus hermosas atenciones. Al profesor Rodrigo Cánovas y al doctor Dámaso Rabal Gatica. A mi pareja Leonardo López Cordero por soportar mis ausencias y ser mi motor de arranque. A mis padres y amigos por toda su paciencia y confianza. A Leandro Bugueño González, amigo chileno que me compartió la novela y estuvo siempre dándome ánimos. Pero, sobre todo, a Pía Barros Bravo, por enseñarme tanto.

## Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. Una búsqueda de los pliegues.....	9
1.1. Pía Barros, mujer que conjura.....	10
1.2. Trazos y evocaciones en la narrativa de Barros.....	18
1.3. Susurros de mujeres escritoras en dictadura.....	26
Capítulo 2. Chile en dictadura, una tormenta jamás olvidada.....	35
2.1. Pinochet: dominio y silencio en los setenta y ochenta.....	36
2.2. Mazmorras del terror. Campos de detención y muerte.....	43
2.3. Los que sobran. Aproximaciones a la generación N.N.....	48
Capítulo 3. Mujer, cuerpo y escritura en <i>El tono menor del deseo</i> .....	59
3.1. La fábula. Primer acercamiento a la novela.....	60
3.2. Catalina y Melva: en torno a la identidad.....	71
3.3. Cuerpos de mujer amordazados y su deseo que pulsa.....	85
Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	99

## Resumen

La tesis titulada “Mujer, cuerpo y escritura en la novela *El tono menor del deseo* de Pía Barros” estudia la vida de sus dos protagonistas inmersas en un mundo patriarcal, de sometimiento y dictadura del que intentan liberarse. La investigación se centra en un análisis que comienza con la relación que existe entre la novela y los sucesos ocurridos en Chile durante las décadas de los setenta y ochenta, iniciados con el derrocamiento de Salvador Allende y la militarización de Augusto Pinochet, continuando con su estructura, donde sobresalen elementos como la polifonía, los espacios y los objetos simbólicos que dotan y resignifican la novela, para finalmente concluir con la liberación de las protagonistas, la cual se manifiesta a través del cuerpo, el erotismo y la escritura.

Palabras clave: literatura chilena, dictadura, generación N.N., cuerpo, memoria.

## Abstract

The thesis entitled “Woman, body and writing in the novel *El tono menor del deseo* by Pía Barros” studies the life of its two protagonists immersed in a patriarchal world, of submission and dictatorship from which they try to free themselves. The research focuses on an analysis that begins with the relationship between the novel and the events that occurred in Chile during the 1970s and 1980s, initiated with the overthrow of Salvador Allende and the militarization of Augusto Pinochet, continuing with its structure, where elements such as polyphony, spaces and symbolic objects that endow and resignify the novel stand out, to finally conclude with the release of the protagonists, which manifests itself through the body, eroticism and writing.

Keywords: Chilean literature, dictatorship, N.N. generation, body, memory.

## Introducción

La idea de realizar un proyecto sobre la novela de Pía Barros (Melipilla, 1956) *El tono menor del deseo* (1991) nació a partir de mi tema de tesis de licenciatura en el que hablé de transgresiones, del universo femenino y el erotismo, todo enfocado a dos textos del autor yucateco Juan García Ponce. A partir de ese momento surgió en mí un anhelo por conocer la literatura de escritoras que manejaban los mismos temas, pero que se encontraban en otra área geográfica sin dejar de formar parte de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo 20. El primer acercamiento que tuve con la autora fue con algunos microrelatos que, por su temática, lograron impactarme de modo tal que decidí buscar más sobre su trabajo.

*El tono menor del deseo* llegó a mis manos de una forma muy especial. Al ser Pía Barros una autora prácticamente desconocida en México, la novela no la pude tener de forma física; sin embargo, gracias al apoyo de un amigo chileno, a quien agradezco profundamente, llegó a través de fotografías. La historia, la fuerza, el simbolismo y la polifonía lograron crear un vínculo profundo entre aquella novela y yo. Luego de eso inicié el proceso de transcripción, el cual logró acercarme todavía más a ella empujándome a emprender un viaje de investigación y análisis.

Si bien la obra de la autora chilena es en su mayoría de cuentos, sobre todo microficción, ha escrito tres novelas que comparten cualidades y características como la voz testimonial que mezcla la ficción de su universo narrativo con los sucesos históricos, sociales y culturales ubicados durante la dictadura de Augusto Pinochet; además, elementos como el erotismo (éste empleado mediante registros discursivos femeninos y con la mujer personaje como un objeto erótico activo), el cuerpo femenino que representa sexualidad y que es, a su vez, inseparable del lenguaje, creando, como lo menciona Julia Kristeva “una dialéctica indisoluble” (Barros, *A horcajadas*, 1990). Por otro lado, en sus narraciones, la mujer va tras la búsqueda de su identidad o su verdadera esencia, es una constante, una lucha en la que la transgresión se presenta para que ella pueda reconocerse y así revertir o desfigurar códigos

morales. La fusión del discurso de Pía Barros y el cuerpo dan como resultado una lectura que conlleva a la experiencia libertadora.

Uno de los principales problemas de investigación en este trabajo es el enfoque del cuerpo de la mujer en *El tono menor del deseo* y la historicidad que los une, ya que a través de ellos se crea un discurso femenino de la década de los años ochenta. Algunas de las preguntas que surgieron: ¿Cómo se presenta la historicidad en la novela y cómo se liga al periodo de la dictadura por la que pasó Pía Barros? ¿Cómo se reconocen a sí mismas las protagonistas? ¿Cómo es que trasgreden y rompen los preceptos morales para encontrar su propia identidad? ¿Cómo las mujeres de la novela enfrentan su realidad y logran pensar desde y con su cuerpo para obtener su libertad?

Las dos protagonistas de la novela tienen, en primera estancia, una confrontación de ideas, aunque presentan los mismos deseos. Por un lado, estamos frente a un personaje que rompe con las reglas establecidas por una sociedad patriarcal y conservadora, y por el otro, frente a una mujer que se reprime y hace lo que la sociedad desea que haga; no obstante, el anhelo de libertad y de lucha logra unirlas. Los cuerpos hablan, los cuerpos se manifiestan de diferentes maneras creando con ellos un discurso que va ligado a lo feminista y a esa voz que, sin dejar de ser ficcional, injerta situaciones reales y que caracteriza la obra de Barros. *El tono menor del deseo* está íntimamente ligada a los acontecimientos histórico-sociales de la década de los años ochenta en Chile, aunque esto no se exponga de manera abierta, sino que se vele con silencios, convirtiéndose en otra manera de honrar a la memoria nacional.

Este proyecto tuvo el principal objetivo de dar a conocer la obra de Pía Barros ofreciendo una nueva posibilidad de análisis, por ello se optó por utilizar el primer capítulo titulado “Una búsqueda de los pliegues” como referente de la autora. Con la ayuda de entrevistas publicadas en periódicos, revistas y medios televisivos se escribió el primer apartado “Pía Barros, mujer que conjura” en el que se expone de forma ágil su vida, su tradición literaria, el trabajo que realiza como directora de editoriales, tallerista y feminista a ultranza. En el apartado “Trazos y evocaciones en la narrativa de Barros” se hace una invitación a los lectores exponiendo algunos de sus cuentos más representativos esperando abrir nuevas vetas para la investigación o, por lo menos, implantar el deseo de conseguir sus textos. Y finalmente en “Susurros de mujeres escritoras en dictadura” se expuso la manera

en la que Barros y otras de sus compañeras escritoras contemporáneas vivieron la etapa de dictadura y censura.

Para comprender la novela desde su contexto fue necesario conocer la historia y los sucesos que marcaron a Chile en la década de los años setenta y ochenta. En el segundo capítulo que lleva por título “Chile en dictadura, una tormenta jamás olvidada” se optó por abordar esos elementos con la firme intención de vislumbrar un panorama más extenso sobre la obra de Barros, su generación, las razones que la llevaron a escribir la novela *El tono menor del deseo* y cómo los acontecimientos que enfrentó siguen influyendo en su manera de ver el mundo. *Historia mínima de Chile* de Rafael Sagredo Baeza; *Chile actual. Anatomía del mito* de Tomás Moulian; el documental *Pinochet* de Ignacio Zegers Blachet; *Chile bajo Pinochet* de Claude Katz; *El método histórico de las generaciones* de Julián Marías y *Literatura chilena hoy. La difícil transición* de Karl Kohut y José Morales Saravia (editores) fueron los textos más representativos para la realización de cada uno de los tres apartados que conforman este capítulo.

Durante mi estancia internacional viajé a Santiago de Chile con la finalidad de enriquecer mi bibliografía de análisis, pero también de la obra de Barros, ya que como he señalado, en México es escasa. En la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile trabajé con el profesor Rodrigo Cánovas y el doctor Dámaso Rabanal Gatica, quienes me apoyaron con el proyecto y además me dieron la oportunidad de incorporarme a las clases impartidas por la doctora Elsa Drucaroff. No obstante, fue de suma importancia y necesario acudir a lugares esenciales en la historia de la dictadura chilena para así comprender y tomar mayor conciencia. Villa Grimaldi, Londres 38 y el Museo de la Memoria fueron algunos de los sitios que se visitaron, contribuyendo así a dar mayor consistencia al capítulo dos, sobre todo el apartado “Mazmorras del terror. Campos de detención y muerte”.

La información que se recabó durante el primer y segundo capítulo se retoma en el capítulo tercero “Mujer, cuerpo y escritura” donde los puntos se unen para cargar de significado a la novela, sobre todo en el aspecto histórico social. En el primer apartado “La fábula. Primer acercamiento a la novela” se abordaron elementos básicos de forma y estructura en los que se retomó la teoría de Gérard Genette y Luz Aurora Pimentel para hablar

de espacialización, objetos con carga simbólica, narradores, tiempo y personajes. Para nutrir el apartado dos “Catalina y Melva: en torno a la identidad” se utilizaron los textos *La mujer en el Chile militar. Todas íbamos a ser reinas* de la socióloga María Elena Valenzuela, el cual permitió comprender las tensiones y la carga que controla y sume a los personajes en distintas situaciones de quiebre y límite a partir del contexto histórico-social y *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* de la antropóloga Marcela Lagarde y de los Ríos que dotó de significado los estereotipos instaurados en las protagonistas, permitiendo un análisis minucioso de las protagonistas a partir de una construcción patriarcal en la que intervienen elementos como la familia, el hogar, la maternidad, y sobre todo los estereotipos que rondan en estos territorios.

En esta parte del proyecto se despeja la hipótesis principal que dicta que la novela está situada en la década de los setenta y representa una manera de denunciar los acontecimientos suscitados durante la etapa de dictadura. Pese a su estructura, su lenguaje sutil y la autocensura se crea una memoria colectiva y nacional cargada de significado. *El tono menor del deseo* mediante una serie de recursos narrativos y a través de voces femeninas logra repensar la historia, la dominación y la represión en esta dolorosa etapa.

Finalmente en el apartado de este último capítulo “Cuerpos de mujer amordazados y su deseo que pulsa” se analiza la situación de las protagonistas a partir del tema del cuerpo y las relaciones de poder que lo encabezan. Se emplean los términos de erotismo y deseo femenino para responder al más importante cuestionamiento: cómo las mujeres de la novela enfrentan su realidad y logran pensar desde y con su cuerpo para obtener su libertad. Los textos *Vigilar y castigar* (1998) de Michel Foucault, *El erotismo* (2013) de Bataille y nuevamente *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2015) de la antropóloga Marcela Lagarde y de los Ríos sirvieron de soporte.

Al realizar una investigación de lo que se ha escrito sobre Barros se descubrió que únicamente existe una tesis que aborda de manera específica y completa la obra de la autora: *La valiente: opresión y subversión en la obra de Pía Barros* (2018) de la doctora Macarena Paz Lobos Martínez, de la Universidad de Salamanca, quien también escribe tres interesantes artículos sobre la autora chilena: “Pía Barros: cuerpo y erotismo femenino”, publicado en la revista LEJANA número 6, en el que analiza a las protagonistas de algunos de sus cuentos

con el objetivo de introducir un carácter meramente femenino que denuncie las limitaciones impuestas por la cultura falocéntrica; “Pía Barros: La generación del desencanto y la pérdida de utopías” para la Revista Hispánica de Cultura y Literatura con el que hace un acercamiento a la obra de Barros desde la perspectiva de la brevedad, es decir, desde las microficciones recurrentes en su obra y “Pía Barros: la brevedad como opción narrativa” texto que forma parte del Actas Congreso Internacional América Latina: la autonomía de una región. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles organizado por el Consejo Español de Estudios Iberoamericanos (CEEIB) y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), celebrado en Madrid el 29 y 30 de noviembre de 2012. En este trabajo Macarena Lobos analiza las razones que llevan a la escritora chilena a optar por la narrativa breve y la forma en la que se acerca a ellas.

Otros trabajos que retoman la narrativa de la escritora chilena son *Despertares con voces de Eros: Discursos alternativos de sexualidad femenina* de Vania Yutronic Iratchet, de la Universidad de Chile, en la que se cita la obra de Pía Barros. Se encontraron algunos artículos publicados en revistas, como el de la autora Ester Saide Cortés Jacob, de la Universidad Pontificia Católica de Chile, quien retoma la novela *El tono menor del deseo* y publica para la revista Taller de Letras en su número 43 un texto titulado “El relato femenino de la subordinación en la novela *El tono menor del deseo* de Pía Barros”.

Cabe mencionar que entre la red hay una serie de entrevistas en periódicos y programas de corte cultural en los que Pía Barros cuenta de forma detallada cómo fueron sus primeros años de vida, las razones que la impulsaron a crear literatura, su compromiso como escritora y sus luchas constantes contra la opresión de la dictadura, por lo tanto, sirvieron de apoyo para la investigación. Entre el material encontrado destacan diversas entrevistas como la realizada por Luis Miguel Méndez para el programa de televisión de Canal 13 de corte cultural “Trazo mi ciudad”, “Desde la raíz”, entrevista por Verde Cerca TV y también “La iglesia tiene mucha injerencia en los asuntos del Estado” esta última realizada por el noticiero RT en español.

De las entrevistas escritas resaltan “Breve entrevista a Pía Barros” (5 de agosto, 2010) por Letras de Chile, una corporación que tiene como misión contribuir al desarrollo de la cultura nacional, dar a conocer las obras de nuevos autores y también hacer crítica literaria.

De lo más representativo de esta entrevista es que se conoce la perspectiva de la autora sobre el reato breve, los elementos importantes a la hora de crear microficción y los consejos que da a las personas que recién comienzan a escribir microrelatos. “El siglo XXI es el siglo de las mujeres” (13 de noviembre, 2011) es el título de otra entrevista que fue realizada por Ojo en tinta, otro espacio enfocado a la literatura, en ella expresa su opinión sobre el erotismo, los cuerpos y la posición de la mujer en la actualidad. “Entrevista a la escritora Pía Barros” (23 junio, 2015) realizada por el diario *Proa regional* en la que defiende su postura feminista y habla sobre los premios literarios en Chile. Para la revista Alerce, sociedad de escritores en Chile destaca la entrevista inédita “Pía Barros aborda la literatura de género a través de Virginia Woolf” (31 de marzo, 2017), en ella habla sobre la obra de Woolf como autora que desarma estereotipos y expone también los problemas que enfrentan algunas mujeres que se dedican a la literatura.

*El tono menor del deseo* es una obra que puede analizarse desde múltiples ópticas. Basta centrarnos y apreciar la forma en la que fue escrita, el hibridismo genérico que no deja de evocar poesía y que se fusiona con la fuerza de la narrativa, la multiplicidad de voces o el enorme peso de los objetos que parecen cobrar vida y convertirse en personajes. Este trabajo resalta la historicidad representada con ficción, escenario donde las protagonistas se unen y se liberan deconstruyendo una realidad a pesar del momento convulso para Barros sufrió las consecuencias de la dictadura y atravesó situaciones críticas que la hicieron una escritora más fuerte y más comprometida con la voz testimonial, es por eso que en la novela *El tono menor del deseo* vemos esa voz que deja de musitar y grita para liberarse.

## Capítulo 1.

### Una búsqueda de los pliegues

Eres ciudadana de segunda clase, sin privilegios y sin honor. Porque yo doy la plata estás forzada a rendirme honores y seguir mi humor. Búscate un trabajo, estudia algo, la mitad de sueldo y doble labor. Si te quejas ahí está la puerta no estás autorizada para dar opinión.

*Corazones rojos, Los Prisioneros*

Aquí frente a la canallada nosotras las que insultadas crecimos en el descampado de las ilusiones nosotras las más bonitas las que íbamos a ser reinas.

*Baño de mujeres, Bárbara Délano*

En este capítulo se abordarán los elementos más significativos de la vida y obra de la autora. A partir de la biografía y las condiciones particulares del ambiente literario será más sencillo dilucidar el enfoque que la escritora cultiva en sus obras y sus intereses artísticos. Al exponer datos relevantes, el lector de este trabajo tendrá un acercamiento crítico y objetivo a la narrativa de la escritora chilena Pía Barros Bravo.

Con la intención de facilitar la lectura de este capítulo se hace una división de tres apartados. En el primero, titulado “Pía Barros, mujer que conjura” se realizará un recorrido por la vida de la autora con la finalidad de que los lectores tengan una visión más amplia de esta escritora contemporánea. En este capítulo se tomará la información de entrevistas que le han sido realizadas desde 1989 hasta el presente año, entrevistas en programas de televisión y entrevistas escritas publicadas en periódicos y revistas. Cabe destacar *Pluma y pincel*, *Renacer*, *El sur*, *Proa regional*, *Ojo en tinta*, *Trazo mi ciudad*, entre muchos otros.

En el segundo apartado “Trazos y evocaciones en la narrativa de Barros” se enfatizarán las estrategias narrativas de la escritora, es decir, los temas recurrentes, la estructura, los personajes y los espacios, utilizando muestras de algunos de sus textos, esto

nos permitirá nuevamente tener un mayor conocimiento sobre su narrativa, además de ser un punto de referencia para que se conozca más su obra. Se tomarán cuentos de los libros *A horcajadas*, *Los que sobran*, *Llamadas perdidas* y *El lugar del otro*, textos que se pudieron adquirir durante la investigación, para llevar a cabo un breve análisis.

Finalmente el tercer apartado “Susurros de mujeres escritoras en dictadura” tendrá como finalidad exponer la forma en que las escritoras vivieron la etapa de transición, cómo la enfrentaron al ser mujeres y los textos que escribieron a raíz de la situación. Cabe destacar las características de sus obras, los problemas de identidad y el giro que le dan a la literatura convencional y a la escrita por hombres. Para este apartado se retomarán los textos “Reflexiones sobre la literatura femenina chilena” de Erna Pfeiffer; “Nuevas voces de la novela chilena”, de Rodrigo Cánovas, “La voz de los 80 (promociones poéticas 1979-1989)” de Tomás Harris y “Poesía de mujeres, dignas hijas de la Gabriela Mistral y de la generación post golpe en Chile”, de Teresa Calderón.

### **1.1. Pía Barros, mujer que conjura**

Patricia Pía Barros Bravo nació en Melipilla, Chile en 1956. Su infancia transcurrió en el campo chileno, entre arboledas y una tierra fértil que les permitió a sus ancestros vivir de la agricultura. Para Barros, el campo, la gente típica y todo el folclor de su tierra son puentes de sus narraciones. Fue la única mujer de cinco hermanos de una familia aristocrática y conservadora. El ambiente que imperaba en su hogar, al igual que en muchos otros hogares chilenos, estuvo marcado por dogmas católicos y la concepción del hombre como sostén de la familia y la mujer esposa como subordinada.

Barros siempre tuvo el deseo de ser escritora. La enorme biblioteca de su abuelo, quien era ministro de la Suprema Corte de Justicia, le permitió tener un contacto profundo con la literatura. Desde muy pequeña se asumió como escritora, primero como poeta que recitaba poemas a su yegua, después como cuentista. No obstante, el querer dedicarse al mundo de la literatura representaba romper con los moldes establecidos, los cuales marcaban que la mujer debía dedicarse a la familia, y en el caso de Pía, al campo y la agricultura, actividad que habían desempeñado durante muchos años atrás sus antepasados, de la misma forma en que lo hacía su madre, quien representaba la imagen de la sumisión y la bonanza,

además de que soportaba los abusos y era víctima del miedo a la opresión masculina. La escritora chilena siempre fue consciente de la situación a desnivel de la mujer y decidió combatir la desigualdad de forma rebelde y transgresora en: “—un medio social, monjas, campo y apellido vinoso— donde leer y ser intelectual no eran aficiones de señorita” (Zerán, 1990, párr. 1).

El ambiente en el que Barros se desenvolvió siempre estuvo marcado bajo un mundo de reglas y normas estrictas que le impedían a la mujer desarrollarse en ámbitos intelectuales que en cambio le permitían al hombre desplazarse de la manera que más le placiera. Si una mujer no acataba las reglas era señalada por todos, pero lo peor ocurría si se mantenían relaciones sexuales fuera del matrimonio, pasaba a ser una prostituta, mientras que el hombre podía fornicar cuantas veces quisiera sin que eso representara algún conflicto. Pía no se esforzó en pertenecer al mundo femenino que le dictaba la sociedad, en cambio, sintió un gran interés por realizar actividades consideradas masculinas y dibujó su infancia como una etapa excepcional:

¡Lo pasé bomba! Hice mil cagadas, me quebré muchas veces la nariz, me aturdí al caer de los caballos, me saqué la mugre en bicicleta. Y en amores, no hay fracaso que no haya llevado mi nombre. Cada vez que quería impresionar a alguien, me sacaba la cresta. Siempre fui ¡la loca!, la rosquera o la seca pa' los combos. (Sanhueza, 1995, p. 32)

La educación de la escritora chilena se caracterizó por su falta de disciplina, pues no quería adaptarse a lo establecido; sin embargo, Pía Barros siempre fue una lectora asidua. Gracias a la gran biblioteca de su abuelo accedió a autores como Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud. Finalizó la educación media en el Liceo de Melipilla, después de haber pasado por 12 escuelas y haber causado decepción en su madre, quien creía que no llegaría a la universidad. Continuó sus estudios y cursó la Licenciatura en Educación con mención en castellano, en la Universidad Técnica del Estado, en 1976.

La carga social y la libertad que ella buscaba fueron los factores más importantes que la impulsaron a abandonar el núcleo familiar y así emprender un nuevo camino lejos del campo, lo cual implicaba trabajar para subsistir. Al no contar con el apoyo económico por parte de su familia, Pía tuvo que trabajar en distintos sitios cuidando ancianos y niños. Al estar en la ciudad comenzó a asistir a diversos talleres literarios, pero no siempre estuvo de

acuerdo con los talleristas, quienes tenían una opinión bastante machista, mezclada con evaluaciones sobre el cuerpo de las mujeres que asistían y sus trabajos.

Barros, en una entrevista menciona: “Perpetré poemas a destajo hasta los 18 años, en que por suerte para todos, Javier Rodríguez me incitó a facetas menos delictuales e hice cuentos” (Calderón, 1988, párr. 3). Si bien en un principio comenzó a escribir poesía sintiendo una fuerte atracción por el género, Barros se dio cuenta que no la satisfacía y continuó su camino literario escribiendo cuentos: “Mi poesía no es buena, no corresponde al tipo de poesía moderna, es para la intimidad, para mí y mis amigos” (S., Pía Barros Bravo un valor que promete en la literatura chilena, 1978, párr. 3). Sobre todo lo entendió cuando asistió al Taller Literario de la Casa de la Cultura del Ministerio Educación, entre 1975 y 1976, donde gracias a la camaradería se podían dar opiniones sobre los textos y así guiar a los asistentes para que encontraran su propio camino en las letras.

Para Barros (1993) hablar de géneros mayores y menores representaba una inconformidad, más que nada porque encontró la misma relevancia en el cuento y en la novela y consideró que el cuento no debía ser supeditado; mencionó abiertamente que quien escribía un buen cuento con facilidad podría escribir una buena novela. El aprendizaje teórico: “sirvió para manipular un lenguaje abstracto, aséptico, complejo. Un lenguaje que no me articulaba a mí, sino al muro, el castillo inexpugnable que me protegía de la descalificación de los otros, del miedo al otro, del otro” (párr. 3). Por lo tanto, todo el conocimiento adquirido a partir de una inconformidad que sentía por el género se concretó en una defensa absoluta que implicaba la libertad total para escribir cuentos, así como ejercer su oficio de escritora sin censura, rompiendo moldes, abriendo nuevas posibilidades, reinventando.

El periodo de adolescencia y juventud de Pía Barros fue marcado por el golpe de Estado de Pinochet y su dictadura, lo que representó un momento convulso para ella, su familia y toda la población chilena. La etapa del golpe de Estado significó sufrir una de las mayores crisis económicas en la historia de Chile que inició con Salvador Allende Gossens, quien se postulaba por cuarta vez como candidato a la presidencia, sin tener éxito, y autoproclamándose como presidente. Debido al desacuerdo de los ciudadanos, aunado a la idea de querer modificar la estructura organizacional del país y pasar de la democracia al

socialismo, los habitantes se manifestaron, pero los intentaron silenciar y controlar grupos extremistas. Y dentro de todo un escenario de inconformidad y violencia, muchos emigraron, otros hicieron tomas masivas de predios y las mujeres se manifestaron a través de marchas pacíficas como la conocida Marcha de las cacerolas que terminó en una tragedia debido a la残酷 ejercida por los carabineros.

La censura como un arma masiva, el racionar los alimentos como forma de control y la opresión a los grupos de jóvenes estudiantes que estaban en contra de la nueva forma de educación que pretendía la unificación y la no democracia, fueron sólo algunos de los muchos elementos que dieron pie al golpe de Estado en el Palacio de la Moneda encabezado por Augusto Pinochet en 1973. Aunque el milagro chileno inició cuando Pinochet llegó a la presidencia, los partidos de izquierda siguieron bajo la opresión, al igual que los opositores al régimen militar. Cientos de personas fueron encarceladas, algunas desaparecieron y muchas murieron dentro del Estadio Nacional de Chile que fungió como campo de prisioneros, entre ellos, el músico Víctor Jara.

El papel de los artistas fue una lucha constante contra un sistema absolutista. Para Pía Barros el escaparate perfecto para todos los bombardeos fue la literatura. Durante los años ochenta, le hizo frente al régimen a través de la creación literaria, no sólo escribiendo y publicando de manera clandestina, sino también fundando talleres de escritura, los cuales estaban estrictamente prohibidos. La escritora chilena, pese a pertenecer a una familia conservadora que colocaba a la mujer en una posición tradicional de madre y esposa consagrada al hombre, rompió con las normas establecidas y decidió iniciar una travesía en pos de su propia identidad libre de estereotipos, aunque ese recorrido condujo a Barros por terrenos peligrosos: “[...] pero sobreviví a través de mis sentidos. Me sacaron la mugre y todavía sigo viva” (Ojo en tinta, 2011, párr. 8). Para ella, la creación de los talleres literarios, que hasta el día de hoy sigue dirigiendo, representaba una puerta para todas aquellas personas que deseaban ser libres a través de la escritura:

Después de padecer la discriminación y observarla en otras, formamos un grupo, el “Soffia”. Los talleres que conocía hasta entonces reflexionaban sobre los textos de los participantes; no enseñaban técnicas ni conocimientos literarios, por lo que el aprendizaje era lento, intuitivo, poco profesional. Formé entonces un taller en donde se aprendieran las técnicas, estilos, estructuras, combinaciones posibles, movimientos literarios y crítica. Ese es el sistema

combinado que utilizo en los seis talleres que dirijo. (Calderón, Pía Barros un talento lleno de amor, 1988, párr. 4)

La mayoría de los asistentes a los grupos de creación literaria fueron y siguen siendo mujeres. Para Pía Barros, quien se define a sí misma como una feminista a ultranza, la escritura de la mujer representaba el rompimiento del silencio, un nuevo despertar del feminismo que deseaba hacer a un lado el dominio ejercido por el hombre en una época revolucionaria:

Cuando una mujer emprende la escritura con el dolor, la desnudez, la dificultad, con el horror de ser criticada por todas sus compañeras, es porque no claudicará a ese espacio propio que ha conseguido acercar a su utopía hasta palparla o destrozarla en el intento. (párr. 8)

Con el taller-editorial *Ergo Sum*, fundado en 1976, la escritora chilena ha publicado trabajos de sus integrantes, principalmente historias cortas y microrelatos que acompañados de artefactos, como bolsas, cajas o frascos forman arte-objeto. Algunas de las escritoras que han participado en los talleres son Mayra Kohler Rodríguez y Violeta Rojo.

Resha Cardone, de la University of Northern Colorado, en su artículo titulado *Refashioning the book in Pinochet's Chile: the feminist literary project Ergo Sum*, publicado en Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, explica con detenimiento la historia del taller fundado por Barros, la importancia que sigue teniendo hoy en día y habla de cómo los integrantes fungieron un papel desafiante con la intención de exponer los abusos del poder y la corrosiva forma de violentar los derechos humanos. Pone especial énfasis en sostener que *Ergo Sum* representó, en la dictadura, una manera deliberada de experimentar con la literatura, de cuestionar el arte, de lanzar costumbres sexistas y machistas por la borda en pos de la transformación intelectual y la igualdad:

*Ergo Sum*, for instance, sought not only to teach creative writing skills, but also to empower and politicize the participants. Through the workshop and eventually the printed material it generated, Barros endeavored to foment democratic and egalitarian structures, thus symbolically returning to the Chile imagined under Allende: she set up a nondiscriminatory, open-door policy, inviting anyone to participate in the workshop, and later to publish in book-objects, regardless of their political affiliation, artistic fame, or perceived skill level and literary talent. (2013, párr 4)

Después del golpe de Estado y de ser derrocado Salvador Allende, Chile vivió una etapa de censura en todos los aspectos: sociales, literarios, políticos. Las reuniones entre grupos de cinco o más personas fueron prohibidas, a menos de que éstas estuvieran supervisadas, con la finalidad de que no hubiera un intercambio de ideas o que se planearan

ataques contra las autoridades. Pese a lo complejo de la situación, los intelectuales de la época no titubearon en asumir un rol de oposición. En el caso de los colaboradores de *Ergo Sum* estos desarrollaron estrategias astutas para dispersar su trabajo aún con todas las restricciones o trabas que les habían puesto. Pía Barros menciona que el taller significó ser un “semillero” que permitía y seguirá permitiendo un desarrollo en los asistentes: “creando su estilo propio y no dejándose encasillar en la vapuleada generación X” (Ortega, 1999, párr. 7).

Para Pía Barros, *Ergo Sum* no sólo representó y sigue representando una válvula de escape que permite reinventar posibilidades para un mundo en el que muchas veces no se quiere habitar o al que se quiere cambiar, sino que es una empresa de papel que conjuga el arte gráfico y la literatura con la finalidad de: “convertir la miseria en dignidad” (Calderón, Pía Barros un talento lleno de amor, 1988, párr. 15). Se intenta seducir a través de tarjetas, trípticos, desplegables, entre otros métodos llamativos, al lector que adquiere este arte-objeto. La ironía y el juego están presentes en las publicaciones pese a los temas políticos que en diversas ocasiones se retoman. Durante la dictadura, por ejemplo, el humor funcionó como una estrategia que les permitió a los colaboradores distraer en forma de tira cómica los mensajes políticos. Además, al utilizar pocas palabras o pequeñas oraciones logró demostrar la incapacidad para erradicar la literatura, a través de la quema de libros y también mostrar que el régimen, aunque fuera una institución autoritaria, no podría eliminar el establecimiento del arte.

En la actualidad, los libros-objeto del taller *Ergo Sum* conjugan el arte popular, el graffiti y los chistes para crear pequeñas cajitas de cartón con forma de autobuses, zapatos miniatura, cajas de fósforos o casetes púrpuras, llenos de trozos de papel con microrelatos. La experiencia táctil y visual permite apreciar los materiales, los colores, la forma y la medida de estos artefactos que no permiten la exclusión, todo lo contrario, tratan de incluir diversas disciplinas artísticas y abastecer necesidades pedagógicas, después de todo, *Ergo sum* que significa “Por lo tanto lo soy” y que se relaciona con la frase de Descartes “Cogito ergo sum” (pienso, por lo tanto soy), expone el pensamiento racionalista contemporáneo que promueve la ideología feminista.

Pía Barros sustituyó en el logo del taller la palabra *cogito* por la imagen de una punta de una pluma clásica, lo que puede develar el gran peso que tiene la escritura y el compromiso

que hay con la literatura. Cardone (2013) explica además que el logo tiene estrecha relación con símbolos de la virilidad, ya que la pluma evoca la espada y la anatomía masculina; sin embargo, el símbolo que está dentro de la pluma, una cruz con un círculo sobre un extremo, puede representar a Venus, la diosa romana del amor, otorgando así un valor superlativo al movimiento encabezado por mujeres: “Finally, the intricate combination of words and graphics produces a slogan transforming Descartes's original—I think; therefore, I am—to register: 'I am a woman who writes; therefore, I am’” (párr. 14).

Algunos críticos chilenos como Nelly Richard y Rodrigo Cánovas mencionan que este grupo de artistas vanguardistas que formaron parte de *The new scene* son parte de un movimiento que se valió de la actividad literaria colectiva para crear una unión marcada por el compromiso social y político que luchaba en contra del régimen, intensificando con ello el activismo. Además, muchas de las mujeres que formaron parte del movimiento abandonaron el anonimato y marcharon con el eslogan “Democracia en la calle y en la casa” con el que exigían se terminara la discriminación de género. Cardone (2013) señala que el movimiento de liberación femenina en la década de los ochenta obtuvo, por primera vez en la historia de Chile, mucha fuerza:

The increased visibility of the women's liberation movement and the fusion of feminist activism and literary activity in the mid-1980s illustrates that the male chauvinism the regime embodied unintentionally intensified Chilean feminism, inciting the founding of woman-centered bookstores, radio stations, and presses for the first time in the nation's history. (párr, 5)

La escritora chilena forma parte de una generación que se ha intentado clasificar sin tener un nombre específico. Algunos la denominan Generación N.N., esto porque, en palabras de Jorge Montealegre, N.N. significa *sin nombre* o la generación que está destinada a desaparecer: “gente que en muchos casos optó por el anonimato, que publicaba sus cosas en pequeñas revistas con pseudónimos que iban cambiando, o sin firmar, más por razones de seguridad que de molestia” (López, 2001, párr. 2).

También es nombrada como la Generación de los ochenta, Generación de 1987 o la Generación de la dictadura; sin embargo, ante cualquier nombre, los artistas nacidos entre 1950 y 1967 están marcados por los mismos intereses, conflictos, luchas y un mismo sentir. En los textos de los poetas, cuentistas y novelistas se presentan temáticas recurrentes entre

las que destacan el testimonio, el cual está íntimamente ligado a la ideología, a un discurso contestatario a la dictadura y al compromiso social; el tema de lo urbano, parte de un manejo de la ciudad como protagonista en la que recaen encuentros y desencuentros, y el resalte de la voz feminista que enfrenta al orden patriarcal.

Si bien la obra de la autora chilena es, en su mayoría, de cuentos, sobre todo microrelatos, ha escrito tres novelas que comparten cualidades y características como la voz testimonial que mezcla la ficción de su universo narrativo con los sucesos históricos, sociales y culturales ubicados durante la dictadura de Augusto Pinochet; asimismo, elementos como el erotismo (empleado mediante registros discursivos femeninos y con la mujer personaje como un objeto erótico activo), el cuerpo femenino que representa sexualidad y que es, a su vez, inseparable del lenguaje creando, como lo menciona Julia Kristeva “una dialéctica indisoluble” (Barros, *A horcajadas*, 1990, pról). En sus narraciones, la mujer va tras la búsqueda de su identidad o su verdadera esencia, es una constante, una lucha en la que la transgresión se presenta para que ella pueda reconocerse y así revertir o desfigurar códigos morales. La fusión del discurso de Pía Barros y el cuerpo dan como resultado una lectura que conlleva a la experiencia libertadora.

De los títulos de la autora chilena se encuentran: *Miedos transitorios (de a uno, de a dos, de a todos)*, cuentos (1985); *A horcajadas* (1990); *El tono menor del deseo*, novela, (1991); *Astride*, novela (1992); *Signos bajo la piel*, cuentos (1994); *Ropa usada*, cuentos (2000); *Lo que ya nos encontró*, novela digital (2001); *Los que sobran*, cuentos (2002); *Llamadas perdidas*, minificciones (2006); *La Grandmother y otros* (2008); *El lugar del otro*, cuentos (2010); y *Las tristes*, cuentos (2015). Cabe mencionar que Pía Barros es la fundadora de la editorial Asterión donde la mayoría de sus textos han sido publicados.

Es importante señalar que Barros es una autora de renombre dentro de la narrativa chilena actual, prueba de ello es la presencia de sus cuentos en más de 30 antologías tanto de Chile como de Alemania, Costa Rica, Ecuador, Venezuela, Estados Unidos, Francia y Rusia, muchas de ellas dedicadas al cuento chileno contemporáneo: *Contando el cuento: antología joven narrativa chilena* de la editorial Sinfronteras (1986), *Cien microcuentos chilenos* de Cuarto propio (2002), *Cuentos chilenos (una antología)* Editorial Siruela (2006), *Las mujeres*

*cuentan: relatos de escritoras chilenas*, Simplemente editores (2010), *Antología del cuento chileno* de MAGO Editores (2016), por mencionar algunos.

Es autora, compiladora y editora de las antologías publicadas en la Editorial Asterión *¡Basta! + de 100 Mujeres contra la violencia de género* (2011)—edición que gracias al gran número de textos tuvo segunda parte—; *¡Basta! + de 100 cuentos sobre el abuso infantil* (2012); y *¡Basta! + de 100 hombres contra la violencia de género* (2012), creando así una iniciativa de conciencia que tiene por particularidad la extensión de relatos de no más de ciento cincuenta palabras y abierta para cualquier escritor. El proyecto se ha replicado en países como México, Argentina y Perú.

Además, forma parte —junto a otros de sus compañeros de generación— del proyecto Letras de Chile que obtuvo su personalidad jurídica a finales del año 2000, como lo señalan en su sitio web, con la finalidad de ser un espacio virtual que contribuya al desarrollo de la cultura nacional, al fomento a la lectura y a la integración de nuevos escritores. Pía Barros es una autora prolífica que no ha cesado de buscar respuestas dentro de la literatura, empeñándose también en generar conciencia a través de ella. Con más de 30 años haciendo talleres y escribiendo ha corroborado una y otra vez que: “La literatura siempre ha servido para cambiar la vida” (Anturi, 2011, párr. 7).

## **1.2. Trazos y evocaciones en la narrativa de Barros**

Como ya se señaló en el apartado anterior, la obra de Pía Barros converge entre el feminismo, el erotismo, la violencia, el cuerpo, la historicidad y los estereotipos creados a partir de roles establecidos por la sociedad patriarcal. La construcción social de lo que debe o no ser una mujer es para Barros una lucha constante con la que intenta demostrar a toda costa que los roles asignados nos son más que estrategias empleadas para el sometimiento y que, una vez que se modifica la perspectiva, todo cambia.

El tema del erotismo desde una mirada femenina es una constante. En ella, la mujer se auto-reconoce e intenta reivindicarse a través de la apropiación de su propio cuerpo. En muchos de sus relatos, especialmente en la novela *El tono menor del deseo*, aparece la mujer que expresa una profunda soledad y un desamparo frente al cuerpo masculino, un estar a

desnivel. Vemos también una relación estrecha con el espejo, como si el artefacto fuera un ente o un testigo que lo sabe todo y que observa con nostalgia los rastros del pasar del tiempo. La mujer que se contempla en el espejo pasa a convertirse en una Alicia que desea hundirse en aquel reflejo y así sustituir el presente.

Para Pía Barros la escritura es una denuncia. Los personajes principales, en su mayoría mujeres, tienden a luchar contra el patrón marcado. Encontramos a protagonistas como Luisa en el relato “Artemisa” perteneciente al libro *A horcajadas* (Mosquito, Editores, 1990), infeliz con su papel de madre, quien desprecia con firmeza la llegada del pequeño y no soporta la idea de amamantarlo. En este relato se observa un latente conflicto: la depresión post-parto, pero también una insatisfacción creada a partir de quien se mira como objeto subordinado, como alguien que no eligió ese camino por decisión propia, sino que fue obligada para así cumplir con la misión “natural” de ser madre. Asimismo, la nueva condición la homogeniza convirtiéndola en una mujer más que cumplió con el “deber” inscripto en la sociedad y que perdió su cuerpo perfecto: “Esas dos moles redondas, inflamadas, le impedían la elegancia, la complacencia de las miradas destilando envidia de sus congéneres. Esas masas compactas, destilando el olor pastoso de la leche, la convertían en una más, la vulgarizaban” (Barros, *A horcajadas*, 1990, s/n).

A lo largo del texto los lectores somos testigos del desgaste emocional de Luisa generado por la mirada vigilante y altiva de su esposo Marcos que no para de obligarla a darle pecho al crío, quien poco a poco se vuelve más inquieto, ansioso y exigente. Las escenas descritas con repulsión, desprecio y rabia, nos permiten adentrarnos en esa presión social que desencadena tortura y sufrimiento. Somos, además, testigos de una atmósfera de terror en la que la criatura pasa a convertirse en ser zoomórfico, una pequeña bestia que jamás logra saciar su sed de leche: “Tenía el cuerpo cubierto de tetillas y de cada una manaba leche. El niño mostraba su hambre revolviéndose inquieto en la cuna. [...] se fue sumiendo en la inconsciencia, mientras la leche empezaba ya a mojar la cuna del niño que chupeteaba la almohada con ahínco” (s/n).

En el cuento “Olor a madera y a silencio” del mismo libro aparece otra mujer protagonista casada que pasa la mayor parte del tiempo sumergida en sueños. Ahí tiene otra vida y un amante con el que cumple sus fantasías. La mujer se abandona de tal manera que

comienza a preocupar a su esposo Ismael, quien vigilante encuentra rastros de objetos que su esposa trajo de aquel mundo onírico. El relato es sumamente erótico y compacta el deseo femenino y la necesidad que tiene el personaje principal de sentirse amada. Entre sábanas, sopor y olor a mar, se desarrolla una historia que termina con un enorme vacío que envuelve al recuerdo de lo que jamás regresará.

En “Deshabitados frente a la ventana” Barros emplea de nueva cuenta al deseo para narrarnos la historia de un hombre y una mujer unidos por un paralelismo. Ambos visitan al mismo psicólogo y cuentan una experiencia que sufren los dos cada vez que llueve y hace frío. Se masturban frente a la ventana deseando, él a una mujer, ella a un hombre. La chica describe con dolor, tristeza y un profundo sentimiento de soledad cómo corre las cortinas y toca su cuerpo con la esperanza de que al otro lado de la calle, en otra ventana, exista alguien que deseé tomarla:

Sí, ha sido más de una vez, cuando llueve, sobre todo, los pasos me llevan hasta el vidrio y lo llamo con todo el deseo pulsando la piel y me poseo a mí misma, las manos estrujando los pechos, los dedos pausados descendiendo, y es su lengua la que me lleva a los labios el sabor agridulce que se esconde en mí, las texturas desconocidas, formas que jamás podría descubrir si no existiese el deseo de que haya otro espiándome en la ventana. (s/n)

Por su parte, el hombre describe la misma sensación y narra esa actividad que ambos realizan y que una vez finalizada trae consigo un enorme sufrimiento: [...] los muslos con un semen que escurre frío, y me abrazo al vidrio apretando bien los ojos para que sea ella y me quedo llorando hasta el amanecer y ya no me importa que me vea llorar si es que existe” (s/n). En este relato podemos observar la vulnerabilidad de los dos personajes quienes sufren de igual manera los estragos de la soledad y que, sin importar nada, su deseo sigue pulsando.

Liliana Trevizán, especialista en literatura femenina, feminismo y movimientos de mujeres en América Latina señala que en los textos de Barros y de otras escritoras latinoamericanas existen ataduras que ligan a la política y a la sexualidad, es decir, el espacio político transgrede sobre lo privado y se refleja en la sexualidad de sus protagonistas. Dentro de los cuentos de Pía encontramos justamente una gestualidad feminista que interrumpe: “el discurso reconciliador con los horrores de la tortura” (Barros, *El lugar del otro*, 2010, p. 12) y además retoma los deseos femeninos para “escriturar las pulsiones de un deseo abyecto oculto en los pliegues de un discurso hegemónico que quiere proyectar el olvido y las exclusiones” (p. 12).

Utilizar a la literatura como un documento testimonial, para la escritora chilena es algo indispensable. Si bien muchos escritores plasman fragmentos de sus vidas o se van trozos de acontecimientos importantes en algunos de sus textos de manera consciente o inconsciente, Barros asume lo importante, abrir una brecha entre lo ficticio y lo real a través de la literatura.

En múltiples relatos regresa al periodo de la dictadura para testimoniar, siempre con la firme intención de mantener viva la memoria, como menciona en una entrevista: “que la historia sea parte de ti y tú también tengas que avergonzarte y enorgullecerse de esa misma historia de la que todos somos parte” (Trazo mi ciudad). Prueba de ello es la novela *El tono menor del deseo*, que aunque no se expone de forma concreta el tiempo de la narración, la historia y las protagonistas se ubican en ese periodo, enfrentando así una dictadura sangrienta.

Infinidad de cuentos de Pía tienen en común el testimonio del periodo de opresión de Augusto Pinochet, poniendo siempre como manifiesto que un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro; por tanto, hace palpables momentos convulsos, de violencia, soledad, impotencia y encierro, como sucede en “Mordaza” donde la protagonista es sometida a una serie de torturas y violaciones con el objeto de que confiese:

La bofetada ya no le duele, ya no, los ojos se le cierran, la lengua se le adhiere al paladar. Recuerda que aún está desnuda, tumefacta, pero no sabe cuándo empezó a estarlo. Los que preguntan llevan ropas, porque ella escucha el crujido de las telas el restregarse una contra otra al caminar, el sonido del pantalón antes de que el hombre la penetre y suba un poco el capuchón para babosearle los labios. (Barros, *A horcajadas*, 1990, p. 48)

En *Los que sobran* (Asterión, 2002), libro que lleva ese título inspirado en la canción de Los Prisioneros “El baile de los que sobran”, Barros recurre justamente a personajes marginales que al igual que en la canción patean piedras en las esquinas, luego de haber sido botados por una sociedad moderna, frívola y neoliberal. En este libro que contiene 16 relatos Barros habla de y desde las mujeres, pero también incorpora la mirada masculina desde el enfoque de los exiliados. En una entrevista para el periódico *La Nación*, Pía señala que con base en los dictámenes de la sociedad en Chile, los que sobran son: “los que no nos representan a todos. Cualquiera que piense, cualquiera que sienta y cualquiera que se involucre, por supuesto que sobra en una sociedad como la nuestra” (Saavedra, 2002, párr. 7).

“El orden de todas las cosas” es el cuento que abre el libro. En él encontramos a una chica que narra en primera persona el trágico vivir y la muerte de su madre, una mujer alcohólica y promiscua que advierte una y otra vez a ella y a su padre, que deben dejar de quererla. A modo de remembranzas, la chica narra la travesía para llegar hasta el ojo de agua de Chiu Chiu y ahí enterrar el cuerpo de su madre, quien murió a causa de un forcejero entre ella y el encargado de la recepción de un hotel, pues ebria intentó asesinar al individuo.

A través de la historia observamos a tres personajes marginales que no intentan cambiar el orden de las cosas, como el título del cuento lo indica, sino que desean continuar con el rumbo que ya lleva su propia vida. Es interesante observar cómo la joven que narra no mira a su madre con desprecio ni odio sino que rescata lo más valioso:

Cuando mamá se emborrachaba el mundo parecía un lugar mejor para vivir. Bailaba un rato por la cocina, nos abrazaba a papá o a mí [...] papá y yo nos acurrucábamos junto a ella, y nos abrazábamos como las familias de verdad y podíamos hacerle cariño a su rostro relajado. (Barros, *Los que sobran*, 2002, p. 15)

Por su parte, el esposo de la mujer, aunque es mostrado como un hombre sin carácter, ama a su esposa sin importar el engaño y las burlas a las que se expone. En este relato vemos también el orden invertido, es decir, la madre-esposa pasa a convertirse en alguien que hay que cuidar de forma permanente, pues ella no es o no representa a una madre “normal”, sino que destruye en su totalidad ese rol. Por tanto, la hija asume el papel de protectora, en lugar de ser a la inversa, y acompaña a su madre a los bares o se mantiene siempre cerca de ella, aunque en diversas ocasiones se convierte en un testigo de sus actos sexuales mientras que su padre es un ser pasivo que lo único que desea es que no le ocurra nada malo a su mujer: “[...] él me abrazaba, tratando de explicarme el orden de las cosas, el por qué debíamos permanecer en silencio y escondidos, mientras mamá gemía en el dormitorio, desnuda, junto a un extraño” (p. 17).

Otro cuento que resulta bastante llamativo es “Limpieza total”, en él la protagonista es una mujer que regresa junto a su hija pequeña Alissa a un pueblito para cobrar venganza. Se dirige a un lugar llamado “Los almacenes el granizo” para arrendar una casa vieja que se encuentra en muy mal estado y con dificultades logra convencer al encargado de alquilarla, pero éste le menciona que el dueño pronto acudirá para llevarle el contrato. Una vez instaladas en aquella choza, una mujer de nombre Martina acude a auxiliarlas con la limpieza

del lugar y a correr la voz para llevar a cabo el plan. Sucede que el dueño, un hombre llamado Arciébides Latorre es padre de la protagonista, a quien violó cuando esta era muy joven, quedando embarazada de Alissa. La madre al saber todo el horror se suicidó en esa misma casa. Al final del cuento Arciébides es encerrado en la choza y quemado vivo por Martina y otras mujeres.

El texto, que tiene una extensión de 15 cuartillas, está dotado de misterio y complicidad entre la protagonista y las mujeres del pueblo, por lo que permite al lector reconstruir la historia que está contada del presente hacia atrás, empleando así el recurso de la anacronía, específicamente la analepsis o escenas retrospectivas que tienen por función generar mayor precisión en los sucesos. No obstante, el final del relato es revelado con fuerza, otorgando al lector un efecto de golpe y una carga de información que confiere al texto de sentido:

Cierra la puerta al salir, y gira dos veces la llave en la cerradura. Asiente con la cabeza hacia las ventanas y echa a andar. De las puertas, emergen mujeres embozadas, con latas de combustible, tablas, clavos y martillos. Mientras camina por el centro de la calle, escucha cómo a sus espaldas ellas vuelven a tapiar las ventanas y puertas, a rociar, a encender el fuego. El amanecer viene con la llamada feroz, encumbrándose como una ofrenda. (p. 81)

Al igual que en el relato “El orden de todas las cosas” encontramos a personajes marginales que necesitan de una acción definitiva para reconstruir su vida. En los dos textos el final es la muerte, esta depura y cicatriza las heridas de los personajes que tuvieron vidas convulsas. La única diferencia entre las muertes es que la primera es accidental y la otra se planeó con mucho tiempo y con el claro objetivo de cobrar venganza.

En “Limpieza total” aparece la denuncia, otra herramienta que Barros emplea de manera recurrente en sus narraciones. La violación sexual de un padre hacia su hija y la violencia ejercida por un hombre que sometió a su esposa durante años, son historias que por desgracia siguen ocurriendo y representan un dolor latente en la sociedad. La escritora chilena no podía dejar de lado este tema en el que van inmiscuidos —por supuesto— mandatos de masculinidad, misoginia y violencia patriarcal, haciendo hincapié en la vulnerabilidad extrema de la que son presa las mujeres.

Es necesario comprender que quien viola y somete ataca a la vida a través de un cuerpo con la finalidad de manifestar poder, por ende, este atroz acto también es político: “El violador no es un ser anómalo, solitario, raro. En él irrumpen valores que están en toda la

sociedad. Es el actor protagonista de una acción que es de toda la sociedad, una acción moralizadora de la mujer (...) Es un sujeto vulnerable que se rinde a un mandato de masculinidad que le exige un gesto extremo, aniquilador de otro ser para poder verse como un hombre, sentirse potente" (La Tinta, 2017, párr. 13), como la antropóloga Rita Laura Segato expone en una entrevista para el programa *La inmensa mayoría*.

Pía es conocida por ser, además de novelista y cuentista, una fiel seguidora, defensora y hacedora del micro relato, como ya se mencionó en líneas anteriores. Para ella es importante la conjunción entre el objeto y la escritura, por eso su editorial practica la construcción del arte-objeto. Durante la dictadura era complicado hacer circular textos, más si estos hablaban mal sobre el gobierno o si a través de ellos se exponían denuncias, sin mencionar la precariedad a la hora conseguir papel, por esos motivos fue más sencillo memorizar los cuentos para eludir la censura, de ahí que el género tomara mayor fuerza.

A partir de la brevedad, los micro relatos establecen una extraordinaria conexión con el mundo actual en el que todas las personas van deprisa. Forman parte de una literatura *express* que contribuye y que sigue cumpliendo su misión, pero de una forma distinta y novedosa. A propósito, el teórico literario Lauro Zavala (2007) señala que la minificción: "es el género más didáctico, lúdico, irónico y fronterizo de la literatura. [...] Su estructura es siempre híbrida, y tiende a la metaficción y a una intertextualidad galopante" (p. 95). No es de extrañar el auge que ha tenido durante los últimos años, pues concursos como "Santiago en cien palabras" son reflejo de ello.

La idea principal de este concurso consiste en presentar breves relatos con una extensión de máximo cien palabras, donde el tema principal sea la ciudad. Los textos ganadores son expuestos en el metro y son acompañados de extraordinarias ilustraciones, insertando así pausas literarias en el día a día de los transeúntes. Cada vez son más los participantes que:

Detrás del ejercicio de escribir esos cuentos, no sólo está la inquietud de obtener un premio, sino también las ganas de ser parte de una iniciativa que invita a reflexionar creativamente sobre el lugar que habitamos y que, año a año, incentiva a más chilenos. (En 100 palabras, 2019, párr. 4)

Sin duda, Pía Barros es una de las exponentes más representativas de este género posmoderno. *Llamadas perdidas* (Thule Editores, 2006) es una compilación de setenta

microrelatos, algunos ya publicados y otros inéditos. De este volumen se desprende un relato icónico, fuerte y, sobre todo, doloroso que está íntimamente ligado al periodo post-dictadura: “El golpe”, el cual sido republicado en distintos suplementos y antologías:

Mamá, dijo el niño, ¿qué es un golpe? Algo que duele muchísimo y deja amarrotado el lugar donde te dio. El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo. (Barros, Microrrelatos Latinoamericanos, 2014)

Este texto representa la tristeza profunda y el nuevo lugar que ocupan en el mundo los chilenos luego del periodo de represión. Pese a la hiperbrevedad, los cuentos condensan situaciones trágicas. En cuentos que en ocasiones son de una línea o dos, Barros abarca un gran universo e injerta en los lectores una espinita que hace reflexionar y mover fibras sensibles. Relatos como “Desmemoria” y “Devastación” sucumben ante los horrores del pasado firmados con muerte, mientras que textos como “Prefiguración de una huella” y “Las que miran hacia atrás” exploran entre el deseo erótico y el cuerpo femenino.

En los relatos provenientes del libro *El lugar del otro* (Asterión, 2010, ganador del premio Altazor), Barros se sumerge en las verdades que habitan en el territorio nacional para dar evidencia de los personajes fragmentados, dolidos y luego reconstruidos en un país democrático. Se conduce de los expulsados, de los que se aferraron a un ideal de cambio fundado en el comunismo y dejaron su vida para intentar cambiar múltiples vidas, de los que recorrieron países con la ilusión encontrar “home”, de aquellos refugiados que intentaron ser como los demás, pero que de noche siguieron soñando en otro idioma, de las chilenitas en penumbra violadas por milicos, de ese lugar del otro marcado por la desolación, el exilio y el horror.

“Santiago es una ciudad a oscuras que balbucea nombres, contándose, enumerando sus habitantes, buscando víctimas, escombros, magulladuras” (p. 89), así es el sentir de dos personajes solitarios, Lucas e Ivy, quienes sufren las consecuencias de un temblor que los dejó a oscuras. El huir, el esconderse, el vagar de un país a otro anhelando siempre el hogar de origen, es algo que en el relato “Tomar un café” del mismo libro, se dibuja y se mantiene marcado por el sello de la empatía. Conocemos a Lucas, un joven que regresa a Chile luego de haber viajado junto a su padre como refugiado por diversos países, somos testigos de las adversidades que enfrentan en el largo viaje y terminamos entendiendo el dolor de un migrante que logró adoptar idiomas y se amoldó a nuevas culturas que hacían cada vez más

lejano su país. Ese lugar del otro duele cuando al fin logramos entenderlo. Con los relatos de este libro Barros inscribe espacios significativos, sucesos que ocurren con frecuencia, como el temblor, y sobre todo desnuda cuerpos y verdades que pulsan, que desean romper el silencio.

Pía Barros emplea en sus narraciones un lenguaje minucioso, poético, que no converge con lo literal. En cada palabra hay simbolismos, frases que no dicen lo que las palabras señalan. Es un juego artificioso, un descifrar, un reto de relectura, una búsqueda de aquello que se puede palpar gracias a una experiencia sensorial o a una relación íntima con el texto. Además, los relatos ofrecen intertextualidad con diversas obras y autores, lo cual reitera el bagaje cultural de la autora y sus gustos literarios. En entrevista, Pía menciona que es común mencionar o evocar pasajes de algunos relatos de Julio Cortázar o de otro de sus ídolos literarios, Antonio Skármeta:

Cortázar es mi gran amor, la plenitud de mis lecturas. [...] Amo la literatura que genere vida y postule vida aunque narre muertes. Detesto la literatura siútica, la del arte por el arte, la literatura que cansa leer, la literatura fácil, la literatura de estética. (Calderón, Pía Barros un talento lleno de amor, 1988, párr. 12)

Como pudimos observar en este breve apartado, la escritora chilena cuenta con una amplia gama de contribuciones literarias que son novedosas, altamente creativas, pero también profundas, conmovedoras y que invitan a la reflexión. Al ser su trabajo amplio, hay en él puentes, bifurcaciones, etapas que encierran momentos convulsos, pero hay también una voz que nunca podrá silenciarse, una voz que grita y que lucha por romper esquemas absurdos que mantienen al cuerpo de la mujer amordazado.

### **1.3. Susurros de mujeres escritoras en dictadura**

La literatura escrita por mujeres durante las décadas del setenta y ochenta en Chile tiene una serie de particularidades en cuanto a su escritura, temática y lenguaje; además, posee una rica tradición literaria que fue constituida por mujeres con grandes ideales y pensamientos de transformación y cambio. A principios del siglo 20, por ejemplo, mujeres escritoras manifestaron, a través de su escritura, un rompimiento de moldes canónicos establecidos por la tradición decimonónica sin hacer a un lado la literatura europea, instaurando una brecha

que dio lugar a nuevas posibilidades de escritura enfocadas a crear textos con un discurso feminista abordando así problemáticas comunes para las mujeres, tales como convencionalismos sociales y discursos dominantes.

Según el texto de la investigadora Darcie Doll Castillo, a estas mujeres se les otorgó el término de *escritoras precursoras*, con el que intentaron referirse a aquellas escritoras que utilizaron temas que cuestionaran el orden jerárquico, los derechos civiles y los de la mujer, expresando con ello un fuerte descontento ante el lugar que ocupaban. Estas mujeres que provenían de la aristocracia chilena, fungieron como gestoras culturales que prestaban su casa para organizar tertulias, círculos de lectura, entre otras actividades culturales.

Cabe destacar *El club de señoras* (1915) formado por y para mujeres feministas sin vínculos con la iglesia, donde había una sala para el teatro y el cine, sin dejar de lado las conferencias y las exposiciones. Algo muy parecido a lo que ocurrió en México y en otros países de Latinoamérica, donde mujeres escritoras deseaban involucrarse en el mundo cultural, teniendo en común un profundo amor por la literatura y un objetivo bastante claro: reposicionar a la mujer excluida en muchos aspectos por una sociedad autoritaria y clasista que, a su conveniencia, resaltaba y ensalzaba atributos femeninos.

Textos de autoras como Inés Echeverría, quien no sólo escribía crónicas y crítica literaria, sino que también escribió novelas y se posesionó como figura representativa del Espiritualismo de vanguardia; Graciela Sotomayor, fundadora del periódico *Mujeres de América*; o, Elvira Santa Cruz (Roxane), quien tenía la habilidad de mezclar la crónica con los acontecimientos sociales de la época. Ellas forman parte de la riqueza literaria escrita por mujeres chilenas deseosas de realzar la voz de la mujer, empoderarse y lograr que su opinión tuviera la misma fuerza que la de un hombre.

Durante los años veinte y treinta, mujeres escritoras que habían nacido entre 1890 y principios del siglo 20, llamadas también *modernas*, se desenvolvieron en otro tipo de ambientes culturales, ya no en círculos pequeños de gente aristocrática, aunque:

[...] algunas provienen de las capas medias e inician un trayecto hacia la profesionalización dentro del campo cultural. Ya no serán las damas de la élite obligadas a desplazarse por los salones de la casa y en los círculos reducidos de sus amistades ilustradas. (Castillo, 2014, p. 33)

Estas mujeres cambiaron los ideales, consecuencia del tiempo que les tocó vivir. Durante esta época el feminismo tomó mucha fuerza y otros intereses surgieron, entre ellos la renovación de la educación en Chile, el derecho al voto femenino, el deseo de resaltar la nacionalidad chilena y reivindicar la posición de la mujer en el mundo, quien estaba más interesada en destacarse en ámbitos profesionales. Rubí Carreño Bolívar, en su texto titulado *Leche amarga*, menciona que las escritoras de este tiempo reflejan sobre todo la inquietud de liberarse de la cárcel del hogar y lo manifiestan a través de su literatura:

En muchos discursos de la época se expresa un fuerte temor a que la diferenciación entre los géneros desapareciera cuando ellas cruzaran la puerta de la casa y comenzaran a ganar su propio sustento. De este modo, en muchos discursos escritos por mujeres, se observa, simultáneamente, por un lado, la alegría de cruzar la frontera de la casa. Pero por otro lado, también la insistencia en que esto no vulnerara la dependencia que lo femenino debe a lo masculino. (2007, p. 52)

Entre las múltiples escritoras que emergieron durante estas décadas cabe destacar Marta Brunet, el premio Nobel Gabriela Mistral, Teresa Wilms Montt, María Luisa Bombal y Amanda Labarca, por mencionar algunas, quienes contribuyeron de manera profunda a la consolidación de una literatura nacional escrita por mujeres, cimentando así las bases que serían trascendentales para la formación de las siguientes generaciones de escritoras chilenas.

Más adelante, durante de la década de los setenta, las mujeres ya habían adquirido un lugar relevante dentro del contexto social, político, académico y cultural del país, gracias a las luchas de sus antecesoras, quienes jamás abandonaron la idea de defender su género; sin embargo, luego del golpe militar, hubo una convulsión múltiple que trastocó e impregnó todo el ambiente de violencia, prohibición, persecución y castigo. Con este escenario emergió una nueva ola de mujeres escritoras que, al igual que Pía Barros, estaban situadas en los bordes de la exclusión social, marcadas así por el sistema dominante que las oprimía doblemente por su condición de mujeres dedicadas a la escritura y además contestatarias al régimen.

Las producciones durante este periodo son poseedoras de una carga simbólica profunda. Derivado del eje central, que es la marginalidad, se desprendió una serie de lenguajes de represión que las escritoras emplearon de manera novedosa para elaborar poéticas, cuentos y novelas, desafiando y haciendo una fuerte crítica a la dictadura y al patriarcado. Temas donde abordan la falocracia, la violación a los derechos humanos, la

menstruación, la negación de la fertilidad, la maternidad, el aborto, la violencia en el hogar y la matriz violada son una constante. La crítica y ensayista Nelly Richard menciona:

La condición «mujer» es el dato de experiencia socio-biográfico a partir del cual se constituye la obra, pero el arte debe ser capaz de transformar ese dato en una posición de discurso, en una maniobra de enunciación, para activar una desestructuración crítica de los ideologemas del poder que configuran la trama de la cultura. (Aguirre, 2008, p. 344)

De modo que estas autoras cuestionan la carga simbólica del poder, pero sobre todo niegan la representación de lo considerado femenino establecido por los discursos de género. Teniendo el contexto de dictadura en el que las mujeres, además de buscar a sus maridos e hijos desaparecidos, también hablaron y escribieron su dolor, es posible abordar algunos ejemplos de la producción poética escrita por mujeres. La escritora Teresa Adriásola (1951) con el seudónimo de Elvira Hernández escribe en 1981 “La bandera de Chile”, un poema extenso con el que fue detenida por organismos policiales de Pinochet, pero que pese a la censura logró escabullirse en una edición mimeografiada y que hasta 1991 se pudo publicar en Buenos Aires.

Este poema que formó parte de la literatura de la resistencia abre con un epígrafe revelador y profundo: “Nadie ha dicho una palabra sobre la bandera de Chile” (1991, p. 9). La estructura del texto que resalta a los ojos del lector como una bitácora o remembranzas y reflexiones sobre la nación personificadas con la bandera, es, en palabras de Germán Cossío Arredondo (2009):

Una estrategia y una consecuencia del uso de la tercera persona, de parte de la autora”, como un principio de distancia, ya que “La bandera de Chile no dice nada sobre sí misma” es decir, está atravesada por un lenguaje que no se corresponde con su experiencia (p. 114).

Una de las subversiones frecuentemente plasmadas en el poema abarca espacios ocupados por los militares y los lugares que sirvieron como cementerios, fosas comunes y mares donde arrojaron cientos de cuerpos: “[...] es increíble la bandera/ no verá nunca el subsuelo encendido de sus campos/ santos/ los tesoros perdidos en los recodos del aire/ los entierros marinos que son joya” (p. 13). El tema de la violación a los derechos humanos aparece en múltiples ocasiones alternando entre el recuerdo y el olvido, entre el silencio y la memoria: “La bandera de Chile es usada de mordaza/ y por eso seguramente por eso/ nadie dice nada/ La bandera de Chile declara dos puntos/ su silencio” (pp. 33-4).

Utilizando como elemento la humanización de los objetos, Elvira Hernández (1991) toma la bandera de Chile como un artefacto con autonomía capaz de destruir y burlarse: “Levanta una cortina de humo la bandera de Chile/ asfixia y da aire a más no poder/ veremos la cordillera maravillosa sumiéndose en/ la penumbra/ ficticia ríe/ la bandera de Chile” (p. 13). Esta forma alegórica y metafórica nos permite observar el intento de escape de la censura y el mutismo.

Siguiendo la línea de un lenguaje subversivo, propio del discurso poético de la época, cabe destacar *Causas perdidas*, de Teresa Calderón, un texto que mezcla los problemas sociales de la nación de manera cautelosa con una sincera visión femenina de las relaciones conyugales y el ámbito amoroso. La portada de este libro es bastante llamativa y se podría decir que hasta apocalíptica, pues en ella aparece un reloj revestido de mundo resquebrajándose, dejando ver pedazos de las manecillas que marcan la una con quince. La parte del reloj que todavía no se desprende por completo es el continente americano, lo que podría representar en una primera estancia la situación de quiebre mundial y lo poco que falta para que el mundo entero sucumba ante las bombas del tiempo.

Esta escritora, nacida en la comuna La Serena, presenta, a través de un lenguaje cotidiano, una búsqueda de sí misma y de otros lenguajes que no son enteramente literarios. La estructura del texto está dividida en tres partes, la primera, que posee el mismo nombre del libro, se conforma por una suerte de epígrafes, es decir, una sola estrofa que en su mayoría se sostiene de entre tres hasta doce versos. La segunda parte titulada “Un día es mucho tiempo” emplea el mismo recurso de estructura en las estrofas, pero con mayor cantidad de versos, aunque resaltan poemas con más estrofas, insertando además una crónica. Y por último “Suspensión de hostilidades” donde la autora regresa a la brevedad de los epígrafes. Es importante señalar que este tipo de balance empleado en este y otros muchos de sus textos comprende una alusión a la elegía y al microcuento que debe tomarse en cuenta a la hora de la lectura.

Entre los títulos inmersos en la denuncia ligeramente oculta están los poemas “Ultramundo”, donde Calderón (1984) señala el tema de la muerte y la indiferencia: “Hay en otra parte un país/ donde en verdad la muerte/ es un asunto delicado/ pero nunca una cuestión/ del otro mundo” (p. 45). O “Desde el muelle” que aunque no expone de manera literal la

cuestión de los prisioneros o de la censura, emplea un lenguaje metafórico para abordar el tema: “Se comunican los peces/ la buena nueva del sol. / Saltan y se hunden/ cerca del puerto/ como si no existieran/ la red/ ni la carnada/ ni el anzuelo” (p. 46).

En cuanto a otros temas que destacan en esta obra y en otras como *Género femenino* está el sentimiento amor/odio, la ausencia, el espacio doméstico y las relaciones conflictuales de la pareja. Cabe destacar el poema “Bodas”: “Hasta que la muerte / nos separe. / Y cómo brillaba en su mano / el puñal” (p. 57). O “Equívoco” donde sentimientos como la añoranza y la soledad se convierten en uno solo para evocar a un ser humano que no está: “Ya no sé / si lo oscuro es de esta noche, / del miedo que le tengo/ al recuerdo de tus risas, / o si es tu ausencia solamente / el oscuro suceso de esta noche” (p. 58). Teresa Calderón emplea temas universales para dar vida a su poesía con un sello distintivo, pasional e innovador que ocupa hoy en día un lugar valiosísimo dentro de las letras chilenas.

El proyecto poético de Bárbara Délano (1961) es de suma importancia para la literatura chilena escrita por mujeres en la década de los ochenta. Bárbara, hija del escritor Poli Délano, estudio Letras Hispanoamericanas en la Universidad de Chile para después cursar la carrera de Ciencias Sociales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Con su obra *El rumor de la niebla* (1984), publicada en una edición bilingüe (francés-español) en Canadá, denuncia y señala un mundo en decadencia, desesperanzador y sin sentido. Para el poeta Tomás Harris, la escritura de esta autora tiene una fuerte conexión con la obra de T.S. Eliot en cuanto al lenguaje y a la estructura. Señala: “la utilización del lenguaje como material de trabajo estético más que vehículo discursivo, y la utilización de la yuxtaposición de fragmentos aparentemente deshilvanados en el poema, entre los cuales también se hallan citas del mismo Eliot” (Saravia, 2002, p. 310).

Y es que la nostalgia y las remembranzas son frecuentes a lo largo del poemario, el cual tiene destellos de dolor y muerte. En diversos pasajes de la obra se describen espacios, viajes y artefactos que tienen una carga profundamente simbólica. El tiempo, como un ente, es trabajado por Bárbara Délano con maestría. Ejemplo de ello es el poema “Fotografía V”:

Este es el baile de los muertos. / El inmenso territorio yerto de la muerte. / Círculo salvaje donde esperamos el sacrificio. / Aquí estamos tú y yo. / Solos. / Mirando al vacío. / He dicho que estoy ciega. / Atrás el mar es un espejo de dioses / olor de patios abandonados. (Teresa Calderón, 2018, p. 174)

Esta escritora siempre estuvo comprometida con los aspectos sociales, más por lo difícil que fue ser parte de una generación que sufrió abusos, tortura y muerte, es por eso que su poesía está impregnada de todo ello. Se sabe que muchas personas en Chile fueron arrojadas al mar durante la dictadura y Délano, al igual que muchos de sus compañeros artistas, decidió mantener viva la memoria a través de sus letras: “Éramos jóvenes lo sé/tenía el cabello despeinado/ y el mar pronto fue una bóveda/ encerrando todos los secretos/ todas las visiones” (Saravia, 2002, p. 327). Por desgracia, Bárbara murió muy joven en un accidente aéreo en Lima, cuando regresaba de México a su natal Santiago. Afortunadamente se pudieron rescatar de su ordenador una cantidad considerable de textos que se publicaron años más tarde en 1997 bajo el título de *Playas de fuego*.

En cuanto a la narrativa, en esta etapa, las mujeres escritoras seducen a partir de historias con protagonistas que exponen verdades o confesiones, en muchos de los casos muy apagados a sus biografías y al momento de crisis. Rodrigo Cánovas en su ensayo “Nuevas voces de la novela chilena” menciona que esta generación presenta síntomas claros de orfandad marcada por los acontecimientos históricos iniciados en 1973. Estos huérfanos — como los nombra él— habitan: “un espacio virtual. [Son] un alma solitaria, un feto, un paria, un traidor, un apátrida” (p. 266).

Además, es común ver en las novelas, tal como sucede con la obra de Pía Barros, descripciones constantes de espacios íntimos y objetos con una carga simbólica poderosa. En algunas obras, como en *El tono menor del deseo* de Barros el espejo juega un papel preponderante, en otras son las habitaciones, edificios poco iluminados o los relojes que van de la mano de un lenguaje muy introspectivo y una estructura de narración a tiempos distintos.

Diamela Eltit (1947), por ejemplo, con su novela primogénita *Lumpérica* (1983) describe escenarios de horror del Chile en dictadura empleando personajes marginales con la finalidad de recobrar espacios dentro de la memoria social. Con su protagonista, a quien conocemos bajo el nombre de L. Iluminada y otros vagabundos, se perfila una realidad traumática originada por una fuerte represión psicológica que explota en un lugar específico: la plaza. Para la crítica Gloria Medina-Sancho (2012) este espacio tiene una finalidad simbólica:

[...] me sitúo en el espacio público de la plaza por ser éste no sólo el lugar donde se recupera la memoria colectiva, sino también por servir como escenario de una *performance* o rito de comunión, que a la vez implica un acto de transferencia. (p. 144)

Para Eltit (1983) es importante responder a las crisis sociales y valerse de los marginales, aquellos que no entraron dentro de los nuevos proyectos del país y fueron los rechazados de Pinochet, para así lograr una visibilidad y dejar claro que todos, sean vagabundos o delincuentes, conforman también a la nación. La plaza constituye un nuevo espacio, ya no el de los transeúntes casuales, sino uno de insurrección total:

Los pálidos se han tornado las esquinas de la plaza y acurruan allí sus cuerpos protegidos unos contra otros, sus cuerpos frotados que, en el bautizo, intercambian apodos en sus poros famélicos. Ellos se tocan y manoseados ceden. [...] Se ven proyectados hasta los bordes de Santiago, ornados de atavíos: por robos y excesos accediendo a todos sus lugares. Por puro deseo propietarios al venderse al luminoso como mercaderías. Esos son los que se esperan con ansias. Por esto, están reducidos a goce cuando entre los haces de luz del luminoso se dejan entrever sus posibilidades. Ya se ha consumado la transacción y por eso la felicidad de esos cuerpos imprime gracia a sus movimientos. La armonía se ha asentado en la plaza. (pp. 10-1)

Con esta novela el sentimiento de orfandad del que habla Cánovas se ve perfectamente plasmado. Los pálidos son esos huérfanos del sistema, inmersos en la opresión y el abandono. Estos personajes son a su vez errantes del tiempo y del espacio, son seres en fuga víctimas de una desubicación creada a partir de los tiempos convulsos.

En *Tiempo que ladra* (1991) de Ana María del Río (1948) el espacio propio de la mujer es habitado por convencionalismos sociales con los que lucha su joven protagonista, quien a lo largo de la obra cuestiona el orden de las estructuras desde los enfoques sociales, económicos y políticos. Para la preadolescente, quien examina sus primeros años de vida marcados por una serie de acontecimientos catastróficos, será fundamental rechazar de manera tajante los valores que le fueron transmitidos desde pequeña para dar sentido a su propia existencia.

En esta novela, al igual que muchas otras que forman parte de la literatura post-golpe, encontramos a protagonistas rebeldes que expresan un repudio hacia la sociedad androcéntrica, pero que a través de la recomposición de su memoria familiar, renacen como mujeres con alta conciencia. Para la crítica literaria Erna Pfeiffer el auge de las nuevas teorías feministas contribuyó notablemente a la consolidación de un pensamiento con nuevos valores a los que ella clasifica como “postmodernos”. Es por eso que escritoras como Ana

María del Río, Pía Barros, Diamela Eltit, entre muchas otras, emplean a personajes femeninos que se deconstruyen y que utilizan su cuerpo como un arma en contra de la represión:

Visto que lo corporal es el lugar conflictivo por excelencia, se ofrece al mismo tiempo como el súper-símbolo de la crítica al patriarcado. [...] En este sentido, sí se podría hablar de una literatura conscientemente “femenina”, que no solamente invierte, sino que además reconstruye paradigmas usados ahora en el terreno de lo culturalmente definido como “masculino” o “femenino” en el sentido de *gender*. (Saravia, 2002, p. 71)

En conclusión, podemos decir que las obras escritas por mujeres, ya sea de corte poético o narrativo en el Chile de la dictadura o postgolpe, abarcan una serie de temáticas que van en sintonía con los momentos de crisis, pero no sólo eso, a través de ellas se reposiciona en el mundo la mujer que escribe. Se van los miedos y hay, pese a la censura, un espacio para la experimentación, para la polifonía, para la creación de historias encabezadas por un fuerte compromiso hacia las causas sociales, liberando así, un cuerpo dolido y ocupado.

## Capítulo 2.

### Chile en dictadura, una tormenta jamás olvidada

Yo que me encuentro tan lejos  
esperando una noticia me viene  
a decir la carta que en mi patria  
no hay justicia. Los hambrientos  
piden pan plomo les da la  
milicia, sí.

*La carta*, Violeta Parra

Nauseabundo de traiciones  
vomitaste en sus caras y no  
pensaste que tal vez volverían  
por ti. Esas calles se nublaron,  
se perdieron en la sombra del  
remordimiento que ahora te  
hace caer. Nunca he deseado  
mal a nadie esta es mi primera  
vez.

*La primera vez*, Los tres

Bajo los zapatos. Barro más  
cemento. El futuro no es  
ninguno de los prometidos en  
los doce juegos.

*El baile de los que sobran*, Los Prisioneros

En el presente capítulo se abordarán los elementos que forman parte del contexto histórico de la escritora Pía Barros comenzando por las décadas setenta y ochenta, en las que se desenvolvió para continuar con la generación N.N. de la que forma parte. Es importante tomar todos estos elementos, ya que permitirán vislumbrar un panorama más extenso sobre su obra, las razones que la llevaron a escribir la novela *El tono menor del deseo* y cómo los acontecimientos que enfrentó influyen en su manera de ver el mundo.

La estructura del capítulo se encuentra dividida en tres apartados. En el primero, titulado “Pinochet: dominio y silencio en los setenta y ochenta” se expondrá la situación de Chile en esa época, las causas y las consecuencias de la dictadura y algunos testimonios de personas que la vivieron. Como material de apoyo se tomará el texto *Historia mínima de Chile* de Rafael Sagredo Baeza; *Chile actual. Anatomía del mito*, de Tomás Moulian, el

documental *Pinochet*, de Ignacio Zagers Blachet y el libro *Chile bajo Pinochet* de Claude Katz.

En el segundo capítulo que lleva por nombre “Mazmorras del terror. Campos de detención y muerte” se expondrán algunos de los centros de tortura activos durante la dictadura militar de Pinochet, por quienes eran ejecutados y su forma de operar con los prisioneros. Esta información nos permitirá tener un panorama más amplio sobre esa parte de la historia que trató de ocultarse y que, además, es parte esencial dentro de la novela *El tono menor del deseo*. Se consultó el Informe Rettig como principal material de apoyo y se visitaron distintos espacios de memoria en Santiago, como son conocidos hoy en día, con el firme propósito de recabar mayor información y esclarecer dudas.

En el tercer apartado que lleva por título “Los que sobran. Aproximaciones a la generación N.N.” se describirá lo que es una generación, las implicaciones que tiene el pertenecer a una y las características que posee, todo con la finalidad de aclarar y describir a la Generación N.N. La información recabada: *El método histórico de las generaciones* de Julián Marías y *Literatura chilena hoy. La difícil transición* de Karl Kohut, José Morales Saravia (editoress), especialmente los apartados “Generación del 60: escribir en dictadura”, de Fernando Jerez y “Literatura chilena: generación de los ochenta. Rasgos generacionales” de Ana María del Río.

## **2.1. Pinochet: dominio y silencio en los setenta y ochenta**

Los ochenta representaron la etapa más violenta y convulsa de la dictadura. Chile se manchó de sangre y su población vivió los abusos del gobierno, las violaciones a los derechos humanos, el miedo y el dolor, además de la inmigración debido a la incertidumbre ocasionada por las nuevas formas de gobierno. Pero la década más tormentosa fue tan sólo el reflejo de las acciones que se presentaron en los años setenta, acciones determinantes para definir el rumbo del país.

Durante los años setenta, una parte del mundo se encontraba dividida entre dos ideologías políticas: la democracia y el socialismo marxista. El avance del comunismo, que ya se había establecido en la ex Unión Soviética, en Alemania Oriental, China y Cuba,

pretendía extenderse y alcanzar a las naciones de América del sur. La forma de gobierno en Chile durante el inicio de esta década era de corte capitalista con la democracia y el presidente cristiano Eduardo Frei Montalva al mando.

No obstante, una vez que el periodo de este mandatario terminó, las elecciones comenzaron, y aunque sólo tuvo el 36.2 por ciento de los votos a su favor, Salvador Allende Gossens, candidato de la Unidad Popular (UP), quien se postulaba por cuarta vez a la presidencia, tomó la batuta de presidente, todo con el fin de introducir al socialismo a través de la vía democrática. Aunque no fue electo de forma republicana por el sistema político de la época, el Congreso ratificó la situación y le concedió la presidencia, siempre y cuando cumpliera con una serie de condiciones, entre ellas el Estatuto de garantía, el cual marcaba el respeto a los derechos individuales y sociales de la población, pero al poco tiempo Allende violó el Estatuto.

Allende pensaba que Chile podía romper con el pasado y construir un nuevo modelo social: “Chile se encuentra ante la necesidad de iniciar una nueva manera de construir la sociedad socialista: la vía revolucionaria nuestra, la vía pluralista, anticipada por los clásicos del marxismo, pero jamás antes concretada” (Garcés, 1972, p. 213). Para el nuevo presidente era crucial cambiar la ideología del país, estructurar una nueva economía que no tuviera la división entre ricos y pobres, eliminar los privilegios y hacer a un lado a las Fuerzas Armadas chilenas y al Cuerpo de carabineros para que no interfirieran en las decisiones políticas.

Allende jamás cubrió sus intenciones y en una entrevista realizada por Régis Debray el 16 de marzo de 1971 reafirmó que el marxismo y la lucha de clases era algo primordial en su gobierno y que la pugna por cambiar el régimen y el sistema no cesaría: “nosotros dijimos en la campaña electoral que íbamos a conquistar el gobierno, para conquistar el poder, hacer las transformaciones que Chile necesita” (Producciones El despertar de Chile, 2012).

Una vez que Allende fue electo presidente, una gran cantidad de chilenos decidió abandonar el país y refugiarse en distintos puntos de Europa, pero los que se quedaron tuvieron que enfrentar una fuerte crisis que inició con el despojo de propiedades. Los feudos o tierras de las personas fueron expropiados y entregados al Estado y miles de viviendas fueron ocupadas a la fuerza; además, el Estado también se posesionó de numerosas empresas privadas y nacionalizó el carbón, el hierro y el cobre, intensificando con ello la reforma

agraria, con la que anteriormente en el gobierno de Frei Montalva habían surgido los sindicatos y se había realizado una reestructura de la repartición de las tierras.

El cuerpo de carabineros no pudo intervenir en las expropiaciones, por tanto, los propietarios quedaron desamparados frente a los abusos que se cometieron con violencia y con el uso de armas clandestinas, incrementando así el número de asesinatos. A los pocos meses de las decisiones tan abruptas tomadas por Allende, inició en Chile una de las peores crisis económicas que estuvo marcada por el aumento al gasto público, la inflación y la escasez de productos esenciales para vivir. Ante el insuficiente suministro de alimentos y artículos de aseo personal, las mujeres chilenas, quienes se movían por la necesidad de alimentar a sus hijos, comenzaron la mayor manifestación pública en protesta y la primera actuación del poder femenino conocida como “La marcha de las cacerolas vacías”. Este objeto pasó a convertirse en un símbolo de antiliberación femenina y de acción contrarrevolucionaria.

En el ensayo “Perspectivas femeninas de América Latina”, María del Carmen Elu de Leñero (1975) menciona que muchas de las mujeres que formaron parte de la marcha provenían de barrios acomodados que: “golpeaban relucientes ollas aún sin usar o que las han fregado sus empleadas domésticas. Querían simbolizar la carencia de alimentos”. (SEP Setentas, p. 196). La marcha que había iniciado a comienzos de diciembre de 1971 fue interrumpida con violencia por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, por sus siglas, mejor conocido como MIR, una organización de extrema izquierda fundada gracias al apoyo de Cuba y que tenía como ideología instalar una revolución marxista en Chile. La MIR atacó a las mujeres con palos, papas rellenas de hojas de afeitar y las sometió, obligándolas a guardar silencio, a refugiarse y a llorar en el Congreso Nacional, donde la gente que las veía les regalaba pañuelos.

El clima de polarización que se vivía en el país desató más y más protestas que al final fueron aquietadas con intimidación; sin embargo, más personas se unían a nuevas marchas y se defendían con tanta fuerza que el régimen en ocasiones no los podía controlar; no obstante, el gobierno, además de todos los cambios antes mencionados, inició una reforma en la educación:

[...] la Escuela Nacional Unificada (ENU), que la oposición y la iglesia católica vieron como un proyecto totalitario [...] fue apreciada en situación de crisis por el gobierno de la UP, o lo que es lo mismo, que no respondía a las necesidades de un país que vivía una profunda transformación social, y que luchaba por salir del subdesarrollo. (Baeza, 2014, p. 245)

A través de esta reforma se intentaba someter a los estudiantes a una educación basada en un plan de concientización desde la enseñanza básica hasta la universitaria, lo que significaba formar generaciones con criterios igualitarios y equitativos, escondiendo con ello las intenciones socialistas de Allende.

A finales de 1972, la crisis en Chile se hizo insoportable. El caos reinaba en diversas ciudades, más en el epicentro que era Santiago. La lucha constante entre los ciudadanos, el grupo GAP (Guardia Armada Personal), al que le habían sido entregadas armas que llegaban de forma ilegal desde Cuba y el gobierno de la Unidad Popular que seguía saqueando, racionando comida y dominando, se vivía a cada momento. Todo el escenario parecía apuntar a que el país se transformaría en una dictadura marxista a la cubana, como lo señaló el ex presidente Frei Montalva, además de que para eliminarla era necesario utilizar armas. Se avecinaba el fin del “gobierno del terror” de Allende.

En 1973, la situación política llegó al nivel más alto y, después de casi tres años de cambios y del desate de tensión, hambruna, tortura, crisis y violencia, el gobierno de Allende finalizó. Según el documental *Pinochet* de Ignacio Zegers Blachet, Estados Unidos financió acciones desestabilizadoras, las Fuerzas Armadas se unieron y los militares, quienes por mandato del mismo Allende tenían al general Augusto Pinochet Ugarte al mando suplantando al general Carlos Prats González, accedieron al poder para derrocar al régimen de la Unidad Popular. El 7 de septiembre del mismo año, el almirante de la Armada de Chile, José Toribio Merino Castro, hizo llegar a Pinochet una carta en la que señalaba el día y la hora en que las Fuerzas Armadas entrarían en acción. Pinochet y Jorge Leigh Guzmán, comandante de la Fuerza Aérea, firmaron la carta.

En la madrugada del 11 de septiembre, Pinochet se establece en su cuartel general en el recinto de Peñalolén, mientras que Leigh, en su cuartel de la Academia de Guerra Aérea y en Valparaíso, el general Merino arriba su cuartel de la Academia de Guerra Naval. Todos reunidos en el Palacio de La Moneda en Santiago le pidieron al presidente Salvador Allende Gossens entregara su cargo a las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile, pero debido a la

negación, decidieron darle un ultimátum antes de iniciar el bombardeo. Minutos antes del mediodía, La Moneda fue bombardeada: “Luego del ataque, habiéndose rendido algunos de los acompañantes de Allende y suicidado el presidente, los militares ocuparon el edificio. [...] A partir del 11 de septiembre de 1973 se instauró en Chile un férreo régimen militar” (p. 251).

Para Tomás Moulian (1997) la experiencia que vivió Chile con la Unidad Popular fue la erupción de una crisis del ser, crisis que se hizo visible a través de Allende, como si se tratase de un cáncer que ya se había gestado muchos años atrás y que con la contradicción de la democracia y el desarrollo económico, brotó fracturando a la nación. Además, señala que después del bombardeo de La Moneda aparecieron dos escenarios, el de lo real y el de lo simbólico:

De lo real, porque el militarmente innecesario bombardeo de La Moneda representó la voluntad de acabar con Allende o reveló la escasa importancia que su vida tenía para los conspiradores. Bombardear desde el aire el Palacio de Gobierno ya expresa una voluntad de tabla rasa, de crear un nuevo Estado sobre las ruinas de otro. Se realizó con ello la «destrucción del Estado precedente». Para culminar con aquello, lo ideal era que el presidente muriera. Su salvación física fue entregada al azar. De lo simbólico, porque cuando Allende se suicida ya estaba muerto. (p. 30)

Hasta julio de 1974, Chile fue dirigido por el poder de las cuatro fuerzas militares, que ya habían roto lazos con Cuba y Rusia. Augusto Pinochet, mediante el decreto Ley 806, recibe el título de presidente de la República y entre los tres militares se reparten los poderes constituyentes y legislativos. A partir de ese momento se impuso en la nación un nuevo proyecto político, caracterizado por una serie de nuevas reformas estructurales encargadas de cambiar de forma radical a la sociedad chilena que había quedado en la ruina y devastada en todos los aspectos.

El nuevo régimen, que duró diecisiete años, se centró en la restauración del país y para lograrlo, el general Augusto Pinochet tomó una serie de medidas trascendentales, innovadoras y de desarrollo que hicieron que el país se estabilizara. Con la ayuda de oficiales jóvenes que antes habían realizado estudios en economía en la Universidad Católica de Chile, se creó un comité asesor que dio vida al conocido “milagro chileno”:

La economía se abrió al exterior, para lo cual se eliminaron las barreras no arancelarias a las importaciones, se cambió la estructura arancelaria alta y diferenciada por una tasa arancelaria baja y casi uniforme, se redujeron los controles cambiarios y se abolieron todas las restricciones

a las importaciones. Mediante la supresión de los límites las tasas de interés y los controles de crédito, la liberalización de la inversión extranjera y el establecimiento de un Banco Central independiente, la autoridad creó un mercado de capitales libre y regulado. (Baeza, 2014, p. 255)

La otra cara de la moneda denominada como la “transición” se caracterizó por la codiciada estabilidad, que llegó, sí, pero se compró con silencio. Pinochet llega a convertirse en el dictador patriarca, a través de la traición y del doble parricidio, el asesinato de Allende y el de su antecesor, el general Prats. Su estrategia, que en un principio estaba enmascarada de salvación ante un país que se movía por miedo, consistió en emplear el mismo recurso del temor, pero de forma suministrada y gradual, dando pie a una guerra civil o irregular que dejó muchos estragos. La Unidad Popular tan sólo moldeó el terreno del que los militares y sus aliados tomaron la oportunidad.

Moulian señala que este largo proceso de dictadura revolucionaria, al que denominó “etapa terrorista”, tuvo una serie de características que giran en torno al terror o miedo ocasionado por el poder que el régimen ejercía sobre los cuerpos y sobre las mentes de los ciudadanos. Ese miedo fue capaz de perforar sin ningún tipo de límite arribando la violencia. Ese miedo, arma principal, explotó la capacidad de intervenir los cuerpos, de someterlos y de usar el dolor como ejemplo de lo que ocurre si no se siguen las normas, mismas que no se cuestionaban de manera abierta. Para Moulian (1997) esta etapa: “es aquella fase de una dictadura revolucionaria en la que el derecho, que define lo prohibido y lo permitido, y el saber que define el proyecto se imponen privilegiando los castigos. El orden se afirma sobre el terror” (p. 171).

Por otra parte, esta dictadura que se movía con bandera de “reorganización del caos de Allende”, también se movió bajo el método más antiguo para oprimir y manejar a las masas: el cristianismo, que además, les funcionaba para justificar sus actos y sostener que la crueldad era el único camino para salvar al país. Bajo esa premisa se cae en una suerte de contradicción o un carácter ilógico que representa una ambivalencia entre el mundo de la razón y la irracionalidad. Guerras y conflictos mundiales se han ocasionado por motivos religiosos, haciendo a un lado el mandamiento “no matarás”, establecido en el Antiguo testamento. Para los ideólogos católicos de la dictadura militar: “En su boca la razón de Estado adoptaba la

forma de ‘razón de Dios’, de servicio a la fe y a la vida moral de una colectividad” (p. 179). Así como ocurrió en España con Francisco Franco o en Argentina con Jorge Rafael Videla.

Durante la dictadura de Pinochet hubo una serie de acontecimientos que tuvieron como motor el miedo. Hablar o manifestarse contra el régimen era una acción criminal y casi suicida. Las tipologías del ejercicio del terror fueron una constante empleadas para manipular y callar a la población. En este periodo destaca una serie de testimonios sobre casos de desaparecidos, torturados y detenidos, estos últimos liberados después de interrogatorios crueles. El régimen abarcó todos los ámbitos, desde lo económico, lo social, lo cultural hasta lo educativo, lo cual fue enfocado para extirpar el “cáncer del marxismo” que, como expliqué en líneas anteriores, había sufrido grandes cambios cuando Allende estuvo en el poder: “cualquier medio era bueno: arresto —o ejecución— de centenares de alumnos, estudiantes, profesores o miembros de personal administrativo; cierre de varias facultades que enseñaran disciplinas ‘peligrosas’: sociología, pedagogía, periodismo”. (Katz, 1975, p. 27). El sistema educativo fue cedido a las fuerzas militares para reorganizar el país.

En el documento titulado *Chile bajo Pinochet* del Claude Katz, quien fue durante la década de 1970 representante en Francia del Partido Socialista Chileno, aparecen una serie de testimonios y entrevistas de personas de distintos ámbitos sociales que explican desde una visión más amplia e introspectiva, lo que representaba e implicaba formar parte de una nueva generación que definiría el rumbo del país, además de cómo fue vivir en Chile bajo el régimen y cómo sobrevivieron la represión cotidiana. Katz realiza una estancia justificada por encargo que le permite recorrer varias veces la nación, de esta manera el contacto directo con estudiantes, obreros, campesinos y mujeres fue tan cercana que le permitió conocer de primera mano los abusos que los militares cometieron.

Claude menciona que la enseñanza en Chile a partir de 1974 sufrió fuertes transformaciones. Una vez que Pinochet llegó al poder se estableció un jefe militar que se encargaría de dirigir y denunciar actividades sospechosas. Podía entrar de improviso a las aulas y trasladar o destituir a profesores que no siguieran al pie de la letra los manuales otorgados por el gobierno. Los alumnos que no se limitaran a seguir las normas, que rumoraran o que promovieran juntas clandestinas, serían castigados o definitivamente

expulsados para siempre de la escuela: “Todo hecho sospechoso debe ser indicado, y se exige la mayor firmeza. Cualquier omisión o debilidad en este terreno será castigada” (p. 28).

Resulta alarmante observar que las nuevas formas educativas implementadas por el gobierno estuvieran encaminadas a excluir a la mayoría de la población y que sólo las personas con una buena posición económica y suficientes ingresos pudieran costear la enseñanza hasta nivel licenciatura. Se trataba de eliminar a los alumnos mediante la “prueba de actitud académica” que consistía en realizar un chequeo de los candidatos que deseaban entrar a la preparatoria o a la licenciatura, sus actividades, pero sobre todo el comportamiento político de él y de su familia.

De esta forma, aquél que resultara “sospechoso” no podría continuar con sus estudios. Si algún estudiante de clase media aspiraba a estudiar la licenciatura y lograba pasar la prueba le ponían una serie de obstáculos económicos, es decir, los materiales y los libros aumentaban el costo con la finalidad de que desertara. La idea de Pinochet fue concisa: dejar a los burgueses estudiar en buenos colegios y que obtuvieran altos grados académicos para que el sector pobre o clase mediana de la población se formara como obreros o amas de casa.

La Universidad Técnica de Santiago, por ejemplo, tuvo una gran cantidad de alumnos de izquierda y de extrema izquierda, por lo que pusieron una gran resistencia una vez que Pinochet llegó al poder. Se calcula que alrededor de 600 estudiantes murieron durante un bombardeo de la Universidad. Claude Katz (1975) menciona que: “El 60% de los estudiantes de esta universidad fueron excluidos, arrestados, detenidos o fusilados. En todas partes existieron medidas de represión de intensidad variable” (p. 33). Incluso, el departamento de sociología quedó definitivamente cerrado, y otros como historia, psicología y periodismo, se clausuraron durante un tiempo. Los profesores, además de no hablar más sobre marxismo o socialismo, debían resaltar a las figuras patrióticas del país como Bernardo O’Higgins o Diego Portales, para que sirvieran de ejemplo a la población estudiantil.

## **2.2. Mazmorras del terror: campos de detención y muerte**

La represión marcó la dictadura. Las injusticias y las violaciones a los derechos humanos fueron acciones cotidianas durante el régimen militar. Las formas de detención y las

ejecuciones que muchas veces tuvieron lugar en el Estadio Nacional de Santiago son el vestigio de un gobierno agresor que se valió de herramientas para torturar y privar de libertad a la población chilena. Los oficiales militares arrancaron confesiones violando Códigos penales establecidos en la Constitución, como el artículo 150-A, que prohíbe la tortura:

El empleado público que aplicare a una persona privada de libertad tormentos o apremios ilegítimos, físicos o mentales, u ordenare o consintiere su aplicación, será castigado con las penas de presidio o reclusión menor en sus grados medio a máximo y la accesoria correspondiente. (Leyes-cl.com, 2014-2020, parr. 1)

Sin importar si el pueblo se manifestaba por causas justas haciendo protestas pacíficas, los militares actuaban como jueces atacando a la población, como ocurrió con trabajadores de una empresa de la comuna de Arica, quienes fueron condenados a 18 meses de cárcel, por hacer “boicot”, aunque, en realidad, lo único que hicieron fue una huelga por los salarios bajos. O con los asesinatos de Eugenio Ruiz Tagle, Víctor Jara y Litreé Quiroga, personajes simbólicos con los que los militares se ensañaron.

A Tagle, que fue torturado y encontrado muerto: “le faltaba un ojo, tenía la nariz arrancada, una oreja se le veía unida y separada abajo, unas huellas de quemaduras muy profundas” (Moulian, 1997, p. 182); a Jara, que fue detenido por cuatro días en el Estadio Nacional donde lo torturaron y lo arrojaron a los matorrales, cerca de la Carretera 5 sur con el rostro casi irreconocible y con 44 orificios de disparos; y a Letreé, que también fue torturado y encontrado muerto con 23 impactos de bala. A estos tres hombres se les detuvo por ser militantes del Partido Comunista de Chile. Además del caso de Lumi Videla, dirigente del MIR, que fue sometida a torturas durante un mes y medio, y después de muerta, su cadáver fue utilizado en una orgía. Para Moulian, este tipo de actos atroces representan una: “[...] profanación material y simbólica de un cadáver. [...] una forma que adoptó el terror para mostrar su omnipotencia” (p. 184).

Existe un documento denominado Informe Rettig conocido también como el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación que funcionó como un contenedor de casos de violaciones a los derechos humanos ocurridos en distintas comunas chilenas desde 1973 hasta 1990. A lo largo de varios volúmenes y cientos y cientos de páginas se anexan una inmensa cantidad de nombres, víctimas de un sistema opresor y dador de muerte. En este texto que fue creado con la intención de generar medidas “reconciliatorias” para los

familiares de los desaparecidos, torturados y asesinados, publicado hasta 1990, se señala que: “Conocer la verdad de lo ocurrido a este respecto es no solamente un deber moral, sino también un paso ineludible en el esfuerzo para impedir que tales atrocidades vuelvan a cometerse” (Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996, p. 450).

Este informe permite ver, de manera más cercana, los horrores de la dictadura; sin embargo, para diversos investigadores, entre ellos Sandra Navarrete y Tomás Moulian, este texto es el secreto y la mentira, es decir, la censura (secreto) y la transformación de la realidad (mentira) en pos de una “verdad colectiva”, la cual se pone entre comillas debido a que Chile se sometió a una rigurosa investigación auspiciada por el gobierno que al final sirvió como escaparate para lavarse las manos.

Con esta medida estratégica, el Estado asumió los hechos, se culpabilizó y se lamentó creando un archivo enorme que no contribuyó más que para informar, no para buscar culpables: “la justicia en este documento es negada de facto y sólo establecida metafóricamente, apelando a la conformidad de los familiares de detenidos y desaparecidos, con el argumento de que en el descubrimiento de los nombres y en el reconocimiento del delito, se está haciendo justicia” (Navarrete, 2016, p. 36). De cualquier manera, el informe, disponible en el sitio web Memoria chilena, nos adentra a una realidad, quizás a medias, de una época devastadora.

Como se ha narrado en este capítulo, muchos de los eventos más horribles ocurrieron en el Estadio Nacional; a pesar de ello, muchos otros tuvieron lugar en espacios que en un principio fueron negados y mucho tiempo después constatados como sitios de tortura, así ocurrió con Londres 38, ubicado en el corazón de Santiago, que por un largo tiempo el 38 fue cambiado por el número 40, para que no se supiera más de él.

Este recinto que abrió sus puertas al público en 2013 como un memorial histórico, a simple vista parecía cualquier casa; no obstante, albergó a cientos de hombres y mujeres, muchos de ellos militantes de la MIR, la PS o la PC, que estuvieron en manos de la Dirección de Inteligencia Nacional, mejor conocida como la DINA, organización que se mantuvo activa durante los años 1974 hasta 1977 cuando fue sustituida por la Central de Informaciones (CNI), la cual operó de esta fecha hasta 1990. Entre las características que destacan de ambos organismos fue la desaparición forzada, la violencia, la tortura y el asesinato de los oponentes

al régimen, además de generar un profundo terror en la población chilena, la cual vivió un terrorismo de Estado que operó sobre el conjunto del país.

Londres 38, con sus paredes resquebrajadas y sus escaleras en forma de caracol, aún guarda un sinfín de historias. Se sabe que las víctimas, arrestadas la mayoría de las veces en sus domicilios, eran vendadas antes de pisar el lugar para que no pudieran reconocer nada, mucho menos a sus agresores; sin embargo, algunos de los sobrevivientes años más tarde han podido reconocer las voces de sus torturadores que hoy día viven pensionados y libres de cualquier cargo. Los detenidos eran sometidos a extensos interrogatorios que iban acompañados de torturas. Se tenían cuartos adaptados con instalaciones permanentes y operadas por oficiales adiestrados.

La aplicación de electricidad en lo que llamaban “plancha”, la suspensión de las víctimas, golpes, ahogamiento y vejaciones sexuales, eran algo usual en este lugar. Los detenidos, privados de agua y comida, eran encerrados y amontonados junto a otros en habitaciones muy pequeñas. En los momentos en los que no eran vigilados, las víctimas se describían así mismas, contaban sus vidas y lograban generar un vínculo de amistad que algunos consolidaron al estar en libertad.

Por largo tiempo este espacio, después de haberse disuelto la DINA, fue entregado gratuitamente al Instituto O’Higginiano, el cual estaba vinculado con el Ejército; a pesar de ello, muchos de los sobrevivientes comenzaron a reconocer el lugar como un sitio de tortura y más adelante, en 2007, se convocó a una recuperación del inmueble a través de una permute gestionada por la anterior presidenta de Chile, Michelle Bachelet. Así, este espacio se convirtió en uno público donde se muestran a los visitantes fotografías, documentales y testimonios, además se conservan elementos significativos para los detenidos, tales como cintas y baldosas. En la entrada principal, esparcidas en varios metros se encuentran 94 placas con nombres y edades de los desaparecidos, constituyendo de esta manera unidades generadoras de memoria.

Algo similar ocurrió con Villa Grimaldi, otro sitio secreto de tortura y muerte, ubicado en Peñalolén, en la comuna de La reina. Este recinto fue el más grande e importante de la DINA, no sólo porque tenía una gran cantidad de cámaras donde se practicaba la tortura, sino

porque operó en forma conjunta con las Brigadas de Inteligencia Metropolitana (BIM), encargadas de recabar información necesaria para privar de su libertad a los detenidos.

Es impresionante la organización que hubo en ese lugar, pues había espacios específicos para practicar diferentes tipos de tortura. Hubo pequeñas casas que todavía se conservan, llamadas *corvi*, de un metro por uno, donde aislaban a los detenidos, que eran atados de pies y manos, apilados unos con otros; o la torre, donde los prisioneros permanecían en el encierro hasta la muerte; o la piscina que de noche era utilizada para interrogatorios con ahogamiento y, en las tardes, como un espacio recreativo para los militares.

Al igual que con Londres 38, este sitio fue rescatado y solicitado como un parque por la paz, el cual abrió sus puertas al público en 1994 con la finalidad de hacer visibles las atrocidades y violaciones a los derechos humanos cometidos durante la dictadura a toda la población chilena y al mundo entero. Todo el espacio es un homenaje a aquellos que perdieron o fracturaron su vida ahí. En el recinto se pueden ver placas, ilustraciones que ejemplifican los maltratos, muros de concreto con cientos de nombres, fotografías y un pequeño jardín revestido de rosas donde está escrito el nombre de una mujer ejecutada o desaparecida. Se sabe que los prisioneros antes de morir podían percibir el olor de las rosas, por lo tanto esta flor posee una carga todavía más profunda. En Villa Grimaldi se celebra a la vida y se honra a la muerte.

Por desgracia se podría proseguir con una lista de otros lugares de encierro como La discoteque o La venda sexy, como también era conocida, o El cuartel Borgoño, o El cuartel Venecia. La lista es larga, pero lo que lo une es la violencia, la desolación y el profundo sentimiento de pérdida. Lo ocurrido en cada uno de esos recintos es algo por lo que ningún país debe atravesar y si en la actualidad se intenta a toda costa preservarlos como monumentos históricos, es porque a través de la memoria se pretende reconstruir un pasado que todavía sigue pareciendo borroso. Es necesario acudir a la memoria para asumir que la historia es parte esencial de la nación. Es necesario voltear la vista al pasado y evitar que los errores, los delitos y las violaciones a la integridad y a los derechos humanos regresen.

La búsqueda de la verdad será para todos los familiares de los ejecutados y desaparecidos políticos una práctica que jamás cesará. Ellos buscarán hasta el último rincón

el paradero de sus muertos. Encontrar sus cuerpos y conocer su historia representará el descanso y el final de una incertidumbre prolongada.

La dictadura sangrienta de Augusto Pinochet Ugarte terminó oficialmente el 11 de marzo de 1990. Los saldos: más de 2 mil ejecutados, más de 3 mil 500 desaparecidos y otros más torturados y presos. Bajo estos escenarios que mostraban asesinados, conflictos políticos, económicos y sociales, vivió Chile durante las décadas de los setenta y ochenta. Los vestigios del dolor aún persisten y se mantienen latentes en la memoria. Y aunque a muchos de los acontecimientos suscitados se les intentó encontrar un lugar en la negación, en el silencio y en el olvido, el recuerdo del pasado está presente y a veces, revive a través de pesadillas y reminiscencias fantasmales de un pasado oscuro y tormentoso.

### **2.3. Los que sobran. Aproximaciones a la generación N.N.**

Hablar de generación implica en gran medida hablar de acontecimientos históricos que marcaron etapas, además de una radical convivencia que dio origen a pensamientos, tendencias y formas de concebir al mundo. Cada generación comparte el destino de su tiempo, hereda el pasado y se dirige al futuro con principios muchas veces perpetuados. Desde tiempos inmemoriales se ha tratado de exponer una definición clara de este concepto que puede parecer abstracto, pero que sin lugar a dudas, es esencial para la interpretación de una realidad histórica. Recordaremos que en la Biblia ya se esboza el término para referirse a aquellos castigos que los pecadores tendrán y que alcanzarán hasta la cuarta generación de sus familiares, o también a Homero, quien maneja la palabra para determinar una cronología en *La Ilíada* y *La Odisea*.

Los intentos por definir lo que es una generación datan desde el siglo 19 y tienen como primicia la vinculación del tiempo que le tocó vivir a cada hombre, partiendo de una división entre la vida individual y la vida histórica de un modo análogo. Julián Marías (1949), filósofo y ensayista, discípulo de José Ortega y Gasset, menciona en su libro *El método histórico de las generaciones* que: “cada época es una forma de vida entre otras, y las supone y exige. Lo mismo que una edad significa una cierta altura de los tiempos” (p. 20). El hombre forma parte de una sociedad que a su vez, forma parte de la historia.

En su libro de dos volúmenes *A system of logic, ratiocinative and inductive*, publicado en 1843, John Stuart Mill (1806-1873), apoyado por ideas de Augusto Comte, quien se considera como el iniciador de la teoría de las generaciones y se basa en el progreso social a través de la muerte, manifiesta que la sociedad se encuentra expuesta a una serie de acontecimientos encadenados que se ven estratificados por la sociedad, es decir, todos aquellos periodos son los intervalos de una generación. Además, menciona que para poder comprender nuestra realidad, es necesario recurrir a la historia, entenderla y así observar la influencia que habrá en las futuras generaciones. Aunque Mill no define en su totalidad el concepto, ya hay una idea clara que expone las mismas inquietudes y características por definir la palabra, dando pie al esbozo de una teoría de la generación.

Como buen discípulo de Ortega y Gasset, Marías retoma los conceptos que el filósofo español acuñó y que forman parte de una estructurada teoría basada en una sistemática concepción de la realidad, la cual, define de forma más clara el concepto:

Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos. (Gasset, 1985, pp. 6-7)

A pesar de que han pasado más de 95 años de que Ortega y Gasset le diera forma a este pensamiento, sigue teniendo validez, sobre todo porque con él se da por sentado que sin la historia no hay generaciones, y que es necesario estructurar a la sociedad, para así conocer la evolución de un pueblo que convivió con otras generaciones recibiendo influencias.

Ordenar secuencias, observar las diferencias entre las épocas, agrupar patrones de conducta y actitudes sociales, son aspectos que hoy en día se retoman para analizar a las generaciones. Émile Littré (1801-1881), desde hace un siglo y medio, prestó especial atención en dividir cada siglo en cuatro generaciones con la finalidad de establecer un paralelismo entre las cuatro etapas de la vida humana donde coincidirían tres.

En la actualidad, el modelo de división es el mismo, de cuatro, pero reestructurado y denominado “arquetipo”, por dos especialistas en leyes, historia y economía: William Strauss y Neil Howe, quienes publicaron en 1997 el libro *The Fourth Turning* donde abordan una

serie de problemas particulares de las generaciones, pero enfocados en su país, Estados Unidos; sin embargo, la expansión cultural ha permitido que las generaciones del mundo presenten una serie de similitudes, por lo tanto, el desglose y acomodo funciona de manera general.

La división de Strauss y Howe de los cuatro arquetipos generacionales son: héroe, artista profeta y nómada. El primero, el de los héroes, establece que los niños nacidos bajo este arquetipo, muchas veces son criados de forma sobreprotectora y por padres permisivos, lo cual hace que en la edad adulta, al afrontar tiempos de emergencia, resuelvan los problemas y ayuden a la sociedad en crisis. Los artistas son los hijos de la crisis que se distinguen por fomentar la pluralidad, aunado a la sensibilidad. Los profetas son niños que en su mayoría fueron consentidos y que, llegada la edad adulta, son padres protectores y moralistas que inculcan valores y religión.

Finalmente, los nómadas, al ser desatendidos de niños, crecen con premisas de libertad y están marcados por una actitud realista ante la vida. Esta manera de encasillar a las generaciones permite resaltar lo cíclico que es el actuar humano donde se repiten estructuras y se predicen actitudes, como si se tratara de un efecto *doppler* o una reacción en cadena.

Pía Barros pertenece a la generación N.N. que significa *Non nomine*, es decir, *sin nombre*, o también llamada la generación de los ochenta o de la dictadura, o marginal, o post-golpe, entre otras muchas denominaciones con las que se le ha intentado clasificar, que resulta difícil segmentarla a través de fechas. Según el estudio introductorio del texto *Antología poética de la generación del ochenta*, de Andrés Morales (2010), se establece que los nacidos entre 1950 y 1964 forman parte de ella: “Si se atiende el esquema orteguiano aplicado eficientemente por Cedomil Goic, se verá que, para empezar, es necesario hablar de esta generación como la correspondiente a 1987, pues reúne a los nacidos entre 1950 y 1967” (p. 7).

Esto significa que atravesaron su juventud o su adultez en la década de los ochenta siendo totalmente conscientes de lo que ocurría y además, forjaron sus opiniones aprobando o despreciando la dictadura. No todos los teóricos coinciden con esta clasificación, pero se empleará este margen como punto de partida. Esta generación estuvo marcada, además del cambio de gobierno de demócrata a socialista y después a dictatorial, por la decadencia del

imperialismo, la aceleración de la globalización, las crisis económicas, la caída del Muro de Berlín, y sobre todo, por el temor de no saber hacia dónde se dirigía Chile, su nación. Su característica principal: la censura y la represión.

Para la juventud chilena, que anhelaba ser libre y expresarse a como diera lugar, además de rebelarse en contra de un sistema opresor que asesinaba, torturaba y encarcelaba a personas que estuvieran en contra del régimen, fueron tiempos difíciles. Muchos han sido los casos de los reprendidos dentro del ámbito cultural, desde disciplinas como la literatura, el teatro, la poesía, hasta la música.

Ejemplo de ello es la banda originaria de la comuna de San Miguel de Santiago *Los prisioneros* que, con un espíritu punk heredado por los ingleses, crearon himnos con los que una gran parte de la juventud chilena se identificó. Sus letras, satíricas e irreverentes, establecían una lucha por reivindicar su lugar en el mundo y destruir la dictadura que tanto había dañado a su país. Con canciones como “El baile de los que sobran” mostraban un intenso sentimiento de pérdida y desilusión ante la vida. La separación entre los que tenían dinero suficiente para continuar sus estudios y los que no, quienes serían destinados a realizar el trabajo pesado en fábricas o en la construcción, era dolorosa.

Tras: “el futuro no es ninguno de los prometidos en los doce juegos” realzaban la pérdida de las esperanzas y sostenían que les habían mentido desde pequeños haciéndoles creer que el futuro dependía de los estudios. Al hablar de los 12 juegos se referían a los primeros 12 años de estudio básico, de primaria, secundaria y preparatoria, los cuales se verían truncados por la situación hegemónica. No es de extrañar que esta melodía haya sido una de las más escuchadas durante la dictadura por toda la carga que encierra, como tampoco es de sorprender que la banda fuera censurada y que les quitaran los permisos para tocar en algunas giras.

Como se mencionó en líneas anteriores, las generaciones conviven unas con otras y reciben influencias; no obstante, muchos acontecimientos históricos las unen, afectándolas o beneficiéndolas. En el caso de Chile, las generaciones que convivieron sufrieron un sinfín de acontecimientos que las marcaron, aparte de las ya señaladas, cabe destacar los 14 años de toques de queda que se daban a partir de las 10 de la noche, hora en la que ya nadie podía estar en la calle, pero que no impedían que se congregaran diversos grupos. Algunas fiestas

eran organizadas en sótanos. De forma clandestina esta generación buscaba vivir su juventud tal como lo habían hecho sus padres o sus abuelos.

Al hablar de literatura chilena de los años setenta y ochenta es importante establecer que hubo dos generaciones que convivieron: la generación de los 60 o “generación del 72” nombrada así por Maximino Fernández Fraile, y la generación N.N. Ambas vivieron la etapa de la dictadura, las crisis y sufrieron la censura. En este terreno, los escritores buscaron fervientemente romper con los moldes lingüísticos, los cánones y crear una literatura rebelde, que mostrara su inconformidad.

La formación de estos escritores traía consigo las lecturas de diversos escritores extranjeros, más que nada norteamericanos, además de un dominio de las técnicas literarias, después de todo, lo que se intentaba era hacer una revolución en las letras chilenas. El afán por experimentar no significaba que los intelectuales sumergirían a sus textos en un narcicismo exacerbado, sino que el objetivo primordial era denunciar, acusar y desenmascarar la realidad como un ejercicio de liberación ligado a la identidad.

La tradición de la literatura chilena antes del mandato de Allende se caracterizó por poseer una cantidad considerable de poetas, novelistas y cuentistas y dos premios Nobel, además de posicionarse en la época del *boom* y *post-boom* con obras magistrales de José Donoso, Roberto Bolaño, Isabel Allende, Carlos Cerdá, Poli Délano, entre otros. Sin embargo, gracias al enorme peso de los acontecimientos que afectaron gravemente a la población, se produjo un exilio que tuvo dos vertientes: interior y exterior.

Para los artistas que vivieron durante la década de los ochenta no fue fácil vivir esta etapa que se caracterizó por la censura, el miedo, la opresión y la libertad de expresión silenciada. Muchos de estos artistas decidieron partir lejos de Chile para continuar con su carrera y eligieron el tema de la dictadura con la intención de hacer una crítica testimonial que resaltara los abusos, la tortura y el exterminio, y otros, dejaron el tema para no recordar ese doloroso período.

Se estima que entre 1973 y 1987, alrededor de 260 autores escribieron sobre la dictadura, y de esos libros muy pocos llegaron a Chile. Entre los títulos que ofrecen una mirada de denuncia cabe destacar *Una especie de memoria*, de Fernando Alegria; *Diario del*

*doble exilio*, de Osvaldo Rodríguez; *Tejas verdes*, de Hernán Valdés; *Genocidio en Chile*, de Carlos Cerdá, entre muchos otros.

La carga del exilio representó siempre la imposibilidad de regresar a su patria; sin embargo, el recuerdo tormentoso del pasado y el doloroso hecho de que sus hijos pasaban a convertirse en nuevas víctimas del destierro, se acrecentó. Chile se convirtió en un lugar lejano, ausente o casi imaginario, pero por el cual habría que luchar escribiendo y grabando la historia, misma que les permitiría entender el trance histórico que atravesaban y además, develar sentimientos y emociones que estaban enterrados en lo más profundo de sus corazones: “Los exiliados hicieron mucho por mantener vivo el interés mundial por el destino político de Chile, siendo la canción de protesta uno de los medios, y no el menor, para lograrlo” (Saravia, 2002, p. 16).

Uno de los países que albergó a decenas de chilenos fue Alemania. Entre los refugiados cabe destacar Antonio Skármeta, quien salió del país con el cineasta Raúl Ruiz en 1974, primero a Argentina y después a Alemania Occidental, donde no sólo lo recibieron con los brazos abiertos, sino que obtuvo una beca del Programa de las Artes de la Academia Alemana de Intercambio Académico con la que pudo escribir su novela *Soñé que la nieve ardía*, y muchos años más adelante, en el 2000 fue nombrado embajador durante la presidencia de Ricardo Lagos.

Algunos partieron a Estados Unidos y al resto de Europa, encontraron puestos en universidades, y otros, adquirieron cátedras. En su tesis doctoral *Memoria y exilio a través de la obra de escritores chilenos exiliados en Alemania (1973-1989): una apertura al otro*, Sol Marina Garay Canales de la Universidad Autónoma de Madrid menciona que más de 200 mil chilenos salieron al exilio a partir del 11 de septiembre de 1973. Además, resalta que la expatriación en América Latina es parte de un fenómeno histórico-social que implica un fuerte sentimiento de pérdida, por lo que la literatura de los exiliados tiene un contenido más denso y un fuerte compromiso patriótico.

Por otra parte, los intelectuales que se quedaron en Chile vivieron de una forma muy distinta la etapa de la dictadura. En el primer capítulo hablé de Pía Barros, sus talleres encubiertos y la difícil tarea de escribir sin ser capturados, pues bien, la clandestinidad, como

ya vimos, fue crucial. Muchos escritores ni siquiera podían reunirse oficialmente para leer sus textos en voz alta y en público:

La literatura de esta generación en Chile da cuenta de la represión vivida, muchas veces a través de un intenso trabajo de tropo y la imagen, metaforizando el referente como única vía de aparición. Es distinto el uso de la palabra desde el exilio, donde existe menos esta necesidad de disfraz de la palabra que salva la vida y la voz, y en donde se tiende más a la denuncia de hechos precisos. (Saravia, 2002, p. 19)

Hubo una división entre los que escribían sobre el régimen evadiendo las normas implantadas y los que sometían sus textos que querían ser publicados a un equipo de verificadores. En cada género literario las opciones eran las mismas; no obstante, el teatro no fue tan censurado, pese a la temática de represión y violación de los derechos humanos normalmente abordada, aunque tuvieron que pagar impuestos por las presentaciones. Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile señala que la actividad teatral creció en gran medida con el gobierno de la Unidad Popular de Allende y que diversas compañías se incrementaron, como ICTUS, Compañía de los cuatro, El túnel y Aleph (Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile, 2018, párr. 1), pero después del golpe se vio severamente rechazada por la temática, incluso, se interrumpió esta disciplina artística por casi un año, y resurgió con obras reconocidas mundialmente expuestas en lo que se conoce como *Café-concert*, *café-chantant* o *caf'conc* que eran cafés en los que había una sala de conciertos, ahí las obras proyectadas se valían de recursos propios del espectáculo cabaret. Pero no fue hasta la década de los ochenta que el teatro desarrolló una fuerte actividad, pues muchos exiliados regresaron y contribuyeron a que la disciplina se enriqueciera.

En la poesía, los moldes canónicos apuntaban a la figura inmortal de Pablo Neruda, pero ésta no logró salir de lo que Karl Kohut llama: “marginalidad que se caracteriza por la voluntad de sobrevivir aún en tiempos difíciles y por la manifiesta resistencia al régimen dictatorial” (Saravia, 2002, p. 18). Como ejemplo de ello está el poemario de Astrid Fugellie *Los círculos* (1988) que, con una enorme y bien planteada conciencia poética elude a los mecanismos de censura del régimen. La obra está fragmentada en círculos que van de la A a la Z y la voz, que tiene un tono profético, emite advertencias para un mundo hostil, desamparado y sumergido en dolencias. Esa voz que denuncia atrocidades, violencia e injusticia, representa, además, la voz desde una perspectiva femenina víctima de su realidad inmediata:

La denuncia/ la observancia/ la depresión, son mis abatidos diálogos/ el tarareo compulsivo que emite la vida. / Me quejo del siglo ataviado de/ Pinturas Negras, brutal distracción de los instintos/ donde convergen el hombre y/ los pájaros como en el mutilado de los acontecimientos. (Gezan, 2012, p. 24)

La *Antología poética* de Andrés Morales, que reúne a los poetas de la década de los ochenta, muestra los interesantes tintes que hay en algunos autores y las temáticas que abordan. Por ejemplo, se halla la poesía testimonial de la contingencia, que se inclina por ser contestataria a la dictadura y con un sello distintivo de compromiso social, además de un fuerte sentimiento de tristeza. El libro de Fugellie funciona como reflejo de ello, al igual que obras de autores como Jorge Montealegre, Isabel Gómez, Alicia Salinas, Teresa Calderón y Eduardo Llanos Melussa. Por otro lado, está también la poesía de corte etnocultural que intentaba resaltar los orígenes indígenas de algunos poetas, quienes escribían en mapuche y castellano. Entre ellos destacan Elicura Chihuailaf, Clemente Riedemann y Thomas Harris. El tema de la ciudad también es uno de los más empleados en esta etapa. La gran urbe es la inspiración para producir poemas en los que se habla de encuentros y desencuentros. Bárbara Délano, Arturo Fontaine, Armando Rubio Huidobro, Carlos Decap, y muchos otros nos muestran su óptica de la ciudad a través de la poesía.

En cuanto a la narrativa, los ambientes eran en su mayoría urbanos y mostraban la decadencia, lo cerrado, lo asfixiante. Esta inclinación por colocar situaciones en espacios encerrados como celdas, cámaras de tortura, mazmorras, hoteles pasajeros, cementerios o prisiones, remite de inmediato a la represión:

La función del escritor consiste hoy no sólo en denunciar las deficiencias e injusticias de la sociedad en la que vive, sino, sobre todo, en proyectar los rasgos esenciales de cómo será mañana, ideando o imaginando ese perfil utópico de la vida, personal y colectiva, sin el cual el hombre no sería hombre. Esta tarea creativa es, entre otras, la que más importa subrayar en el Chile actual donde es preciso volver a pensar e imaginar lo que somos y lo que queremos llegar a ser. (Valenzuela, 2016, párr. 19)

Había una necesidad por vaciar el alma y plasmarla a través de la literatura. En la antología *Contando el cuento: antología joven narrativa chilena*, que reúne a narradores de la década de los ochenta, se aprecia con claridad el uso de personajes decadentes en espacios lúgubres empleando un lenguaje alegórico. Además, los personajes protagonistas de los textos escritos en la dictadura presentan una serie de características pesimistas, muy al estilo del existencialismo surgido en Europa y desatado por un ambiente de crisis después de la

Segunda Guerra Mundial. Estos personajes muchas veces son “perdedores” que navegan entre normas, vigilancia, crimen y lucha, tal como sucedía con hombres y mujeres en el mundo real. Ejemplo de lo anterior es el microcuento de Leandro Urbina “Padre nuestro que estás en los cielos” que expone una situación intensa y dolorosa de una familia que enfrenta los peligros del día a día en tiempos convulsos:

Mientras el sargento interrogaba a su madre y su hermana, el capitán se llevó al niño, de una mano, a la otra pieza.

– ¿Dónde está tu padre? –preguntó.

– Está en el cielo –susurró él.

– ¿Cómo? ¿Ha muerto? –preguntó asombrado el capitán.

– No –dijo el niño–. Todas las noches baja del cielo a comer con nosotros.

El capitán alzó la vista y descubrió la puertecilla que daba al entretecho. (Urbina, 2018, párr. 3)

Quizá de todos los géneros literarios el cuento y la novela sufrieron mayor restricción y sometieron a autores como Carlos Droguett con *Matar a los viejos*, obra que, con un planteamiento radical y en un escenario hipotético, habla de asesinar a las generaciones mayores que han oprimido y truncado las oportunidades de los jóvenes; a Manuel Rojas con *La oscura vida radiante*, a Héctor Pinochet Ciudad con *El hipódromo de Alicante y otros cuentos fantásticos*. Ignacio Valente expone que el género de la novela: “[...] sobre los años del régimen militar chileno es un género particularmente difícil de abordar, tal vez por la propia intensidad de los sucesos políticos” (Saravia, 2002, p. 110).

Es importante señalar que la marginación editorial era algo con lo que los escritores tenían que luchar, por lo que muchas veces se escribía con un pseudónimo. Tal es el caso de Francisco Rivas, neurocirujano socialista de extrema izquierda, quien escribió, con el pseudónimo de Francisco Simón Rivas, la novela *El informe Mancini*, con la que obtuvo un premio internacional. No obstante, en 1984, la censura se levantó un poco permitiendo a algunos escritores publicar y recibir premios en Chile, como el Premio Municipal de Literatura, que la Municipalidad de Santiago otorgaba a las mejores obras publicadas en un año. Quien designaba el premio era un alcalde escogido por Pinochet.

Sin embargo, un acontecimiento impidió que se siguiera llevando a cabo dicho premio, y es que el mismo alcalde fue encontrado saludando a unos marxistas, razón suficiente para suspenderlo por largos años. La dictadura ejercía además de un control absoluto, un repudio

por la palabra escrita, posesionando mayor temor en las novelas, cuentos y poemas que sufrieron los estragos por un lapso de más de 16 años.

Esta generación, a la que muchos creyeron no tendría un gran legado debido a la censura y el anonimato de diversos escritores, tuvo importantes refugios. Ana María del Río en su ensayo titulado “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales”, menciona que dentro del ámbito creativo existieron algunas asociaciones que resistieron el Golpe, como la Agrupación Cultural Universitaria ACU, la Unión de Escritores Jóvenes UEJ y también la Asociación de Escritores de Chile SECH, que se encargaron de reconstruir la opinión colectiva, no obstante, fueron el parte aguas para los talleres literarios.

Además, menciona que las revistas sirvieron, en gran medida, para distribuir los textos de escritores que apenas iniciaban su carrera literaria y otros que ya tenían camino recorrido. De las revistas más representativas se encuentran: *El gato sin botas*, *La castaña*, *Hoja por ojo*, *Simpson siete*, entre otras, las cuales, eran hechas muy al estilo artesanal. Del Río señala que: “Estas hojitas, que recuerdan la literatura cordel de los tiempos de revolución de un país, se agruparán después en antologías que las aglomeran en ediciones rústicas, antologías que presentan una amplia convivencia de la maleza y el trigo, sin juicio discriminativo, buscando sólo el juntar las distintas escrituras de un país silenciado” (p. 208).

Se tiene la certeza de que entre 1974 y 1982, un año después de haber comenzado la dictadura militar de Pinochet, la producción de obras literarias que se publicaron en Chile fueron un total de 88 textos poéticos y 47 novelas, aunque muchas otras obras circularon de forma clandestina y fueron publicadas con los recursos de los propios autores. Esto nuevamente nos reafirma las dificultades que enfrentaron no sólo los escritores, sino en general todos los artistas, más todavía si su arte o su literatura era de resistencia o antagónica al gobierno.

La generación N.N. o de los ochenta que enfrentó a la dictadura a través de la escritura demuestra que, a pesar de las crisis y de los momentos convulsos, los ideales y los sueños de libertad eran más fuertes y más grandes, que no importaba transgredir y poner en riesgo sus vidas, siempre y cuando su voz fuera escuchada. El espíritu de libertad no cesó, todo lo contrario, se llenó de fuerza para plasmar en tinta y papel los abusos y la represión de su país.

## Capítulo 3.

### Mujer, cuerpo y escritura en *El tono menor del deseo*

Todas estamos comprometidas en la tarea de desprendernos de nuestro falso yo, el yo programado, el yo creado por nuestra familia, cultura y religión. Es una labor gigantesca porque la historia de la mujer se conoce de manera tan incompleta como la de los negros.

Anaïs Nin

En este tercer capítulo se abordará la novela *El tono menor del deseo* con la intención de crear un análisis a partir de tres enfoques. En el primer apartado titulado “La fábula. Primer acercamiento a la novela” se expondrá de manera ágil la fábula, es decir, la trama de la historia, haciendo un recorrido que inicia con la polifonía de los narradores y finaliza con la estructura de la obra, los escenarios, la importancia de algunos objetos, el entorno del relato y la temporalidad. Para su realización se emplearon como material de apoyo los textos *Figuras III* de Gérard Genette, *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel y *Cómo dibujar una novela* de Martín Solares.

En el apartado dos “Catalina y Melva: en torno a la identidad” se dará seguimiento al análisis, específicamente a los dos personajes protagónicos con la finalidad de explorar de manera más amplia y detallada la naturaleza de cada una de ellas. Para poderlo abordar se retomó parte de la teoría empleada en el apartado anterior dirigido al tema de los personajes, para después, desde una óptica patriarcal en la que intervienen elementos como la familia, el hogar, la maternidad, y sobre todo, los estereotipos que rondan en estos territorios, aterrizar en la psique de los personajes.

A lo largo de este apartado se despejará la hipótesis que establece que la novela, a pesar de su estructura, su lenguaje sutil y la autocensura está situada en la década de los setenta y Melva muere en un campo de detención en manos de los militares. Como material de apoyo se utilizó el texto *La mujer en el Chile militar. Todas íbamos a ser reinas* (1987),

de la socióloga María Elena Valenzuela, que permite comprender las tensiones y la carga que controla y que sume a los personajes en distintas situaciones de quiebre y límite a partir del contexto histórico vivido, y *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2015) de la antropóloga Marcela Lagarde y de los Ríos.

Finalmente, en el último apartado de este capítulo titulado “Cuerpos de mujer amordazados y su deseo que pulsa” se analiza la situación de las protagonistas a partir del tema del cuerpo y las relaciones de poder que lo encabezan. Se emplean los términos de erotismo y deseo femenino para responder al más importante cuestionamiento: cómo las mujeres de la novela enfrentan su realidad y logran pensar desde y con su cuerpo para obtener su libertad. Se utilizaron los textos *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, *El erotismo* de Bataille y nuevamente *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2015) de la antropóloga Marcela Lagarde y de los Ríos.

### **3.1. La fábula. Primer acercamiento a la novela**

La literatura de Pía Barros se ha caracterizado por tener un vínculo estrecho con el erotismo, la sexualidad, la mujer y el cuerpo. En gran parte de su narrativa estos elementos aparecen de forma constante, convirtiéndose en una identificación, en una característica recurrente. Al hablar de sexualidad, la escritora chilena emplea personajes femeninos que atraviesan barreras, rompen esquemas y se sumergen en un mundo repleto de posibilidades, mismas que cambian sus destinos. *El tono menor del deseo*, novela publicada en 1991 por la editorial Cuarto Propio, posee una extensión de 134 páginas y aborda una serie conflictos, a través de simbolismos que tienen una conexión directa con los acontecimientos suscitados en la época de la dictadura chilena de Augusto Pinochet.

La historia, marcada por el sello distintivo de las remembranzas y un nexo directo con los espejos, retrata a dos protagonistas: Melva y Catalina, dos mujeres que logran conocerse y convertirse en compañeras combativas en un grupo anti-fascista, a pesar de provenir de mundos distintos. Catalina, mujer viuda de un hombre que sólo consiguió hacerla sentir infeliz y miserable, hizo todo lo que le indicaron ser: buena madre, abnegada esposa, obediente y sumisa, pero una vez que muere su marido cambia el rumbo de su vida cuando su hijo menor la vuelve parte de un grupo político oponente al régimen; y Melva, mujer que

decidió tener a cuantos hombres quiso y alejarse de todas las responsabilidades estereotipadas que dictaban lo que debía realizar una buena mujer, encontró refugio en el mismo grupo de Catalina y muere tras un encuentro con los militares obligada a confesar. Ambas afrontan sucesos que marcan sus vidas y que las orillan a romper con lo establecido y a crear una nueva identidad sin represiones, a pesar de la opinión de la familia y de la sociedad, pero también de la época convulsa, de dictadura, donde ser mujer era sinónimo de debilidad, silencio y represión.

En *El tono menor del deseo* se explora el territorio de la sexualidad, el erotismo y los cuerpos que añoran una emancipación con un tono poético en el lenguaje marcado por simbolismos en cada párrafo. A lo largo de la novela, las protagonistas se revelan ante sí mismas y ante la sociedad que las reprende creando historias cruzadas, pero unidas por el mismo deseo de libertad. La obra tiene un comienzo intimista. Desde la primera línea del primer párrafo, Pía Barros nos muestra un objeto con una enorme carga simbólica que permanecerá a lo largo de toda la obra: el espejo. Hay una imperiosa necesidad de volver una y otra vez a él, de colocar y sumergir a las protagonistas en esa cubierta de cristal que refleja una imagen invertida de la realidad. La primera escena es la de una mujer que se observa frente al espejo de manera cautelosa tratando de encontrarse. La escena es tan descriptiva que se asemeja a las que se emplean en el cine y que logran crear una intimidad profunda con el espectador. A partir de ese momento, Barros plasma de manera sutil la fragilidad y el deseo sexual que siente una mujer, o ella misma, o múltiples mujeres; injerta también ecos de hombres que forman parte esencial de la historia, como si fueran fantasmas.

La novela es poseedora de una estructura fragmentada que se establece desde el inicio. La autora declara que tomará los susurros de otras mujeres para contar cuentos. La idea del susurro, por cierto, está íntimamente ligada al silencio, al secreto, además representa “eso” de lo que no se puede hablar con naturalidad, de “eso” que ha colocado a las protagonistas en un lugar subordinado durante mucho tiempo: “[...] lo que he escrito son susurros que irrumpen con violencia por mi ojo-cuerpo de mujer” (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 9). Esto último trae consigo una carga tan grande como la de quien necesita escupirlo todo. La fragmentación lleva un ritmo y un vaivén, y aunque no hay una división de capítulos, siempre hay un orden en la novela: primero escuchamos la voz de La mujer del espejo, seguida de la de Catalina y, finalmente, la de Melva, y así hasta que finaliza la novela. Si se

separan las voces, cada una formaría un cuento, pues las narraciones logran sostenerse por sí mismas. Si se separara el guión de *La mujer del espejo*, de Catalina y de Melva, podrían ser tres relatos; sin embargo, la función de la fragmentación no es esa.

*La mujer del espejo*, quien parece ser en un principio un personaje más, tiene un vínculo estrecho con Catalina y conforme avanza la novela descubrimos que las similitudes con su vida son muchas. Esa voz, que además es bastante poética, es una extensión de Catalina, quien se asume como escritora y decide plasmar desde una narración profunda e íntima sus sentimientos y remembranzas. A la voz o a la narradora, identificada como *La mujer del espejo* es complicado catalogarla al comienzo. En una primera estancia pareciera que la voz es la del personaje que narra en primera persona, pero luego, gracias a herramientas polifónicas, entendidas como las diversas voces con las que se narra, el personaje deja de ser ella y pasa a convertirse en un omnisciente que se siente identificada con aquella mujer que se mira a través del espejo. Hay una fusión de voces, pareciera como si el narrador hubiese inventado a un personaje para contar su propia historia:

Ante el espejo sobre el que ella se busca, debo encontrar “el tono mayor” que se pide en una novela. [...] A la mujer del espejo (o a mí, pero da igual), un hombre le enseñó a tocar el cielo una tarde en que llovía y los columpios estaban pegados a la tierra. (p. 9)

La importancia del narrador en *El tono menor del deseo* es, desde la primera página, un elemento que requiere discernirse y establecerse, pues en él recae en gran medida la historia que traza una delgada línea entre lo testimonial y lo ficticio. La teórica literaria Luz Aurora Pimentel (2008) establece en su texto *El relato en perspectiva* que gracias al *enunciador* se conoce el universo narrado: “[...] aun cuando su ‘voz’ sea tan discreta que pueda crearse la ilusión —pero siempre una ilusión— de que nadie narra, de que los eventos ocurren ‘ante nuestros ojos’ conforme leemos” (p. 134).

En esta novela, el efecto del que habla Pimentel se ve reflejado desde el inicio. El vaivén de las tres voces que conforman la obra son susurros que restauran historias, las de las protagonistas. Por un lado, se encuentra la voz omnisciente que narra la vida de Catalina, por el otro aparece lo que se podría decir el alter ego de Catalina que es una mezcla entre omnisciente y primera persona, la cual se asume como una voz que habla por ella, por las mujeres que aparecen en el texto y por muchas otras que atravesaron por lo mismo hace muchos años atrás, tal vez siglos:

Los pequeños fragmentos que recomponen a la mujer del espejo (*¿a mí?*), son los cuentos que a ella y a mí nos tatuaron en la piel las voces de otras mujeres, incluso muchos siglos antes de que la mujer y el espejo nacieran. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 9)

Hay un reconocimiento en el que la narradora se asume como escritora, que además logra identificarse a la vez que proporciona su opinión, o al menos eso hace creer a los lectores. No hay que olvidar que en la literatura los juegos en el lenguaje y, en este caso, las identidades de los personajes son estrategias narrativas con propósitos. Y por último, la historia de Melva es contada en primera persona.

La identidad y las unidades vocales en un relato tienen como objetivo principal definir desde qué lugar proviene la información plasmada, es decir, qué tanta confiabilidad hay en la voz del narrador, hasta qué punto puede ser subjetivo y cómo la información puede fragmentarse. La polifonía aparece brincando entre el enunciador en primera persona a omnisciente; no obstante, en cada apartado de la novela se devela otra estrategia narrativa que permite escuchar la voz de Catalina y de Melva, dando pie de nueva cuenta al narrador en primera persona, pero no desde la voz del escritor.

Para poder comprender y delimitar la multiplicidad de voces es necesario definir cada una de ellas. El narrador en primera persona u homodiegetico, desde la perspectiva de Gérard Genette, es aquel en el que: “el enunciador puede anunciar su yo en cualquier momento” (Pimentel, 2008, p. 135). Cumple con la función vocal y la de formar parte de la obra. Es sencillo reconocerlo, ya que participa activamente haciéndonos saber que es eje central de la narración, además, cada detalle que transmite lo podemos observar desde su óptica. Este tipo de narrador se instaura en la novela al comienzo, pero después de él se presenta de forma vertiginosa el de tipo heterodiegetico, omnisciente o también conocido como en tercera persona: “La mujer vive en la ciudad, pero le hubiera gustado ser del campo y traer el recuerdo afilado de los caballos entumeciendo las distancias, todo un aire a tierra rezumándose por los ojos atiborrados de cemento” (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 10).

Aquí la voz del narrador nos transmite que no forma parte de la historia, es decir, no es un actor más, por tanto, el primer párrafo nos dicta que habrá, de entrada, dos voces: la de un yo que anuncia desde la perspectiva de la escritora, y la del ente que conoce a los personajes principales y que observa todo como si tuviera un catalejo.

La idea de reconstruir historias a través de distintas voces es un tipo de estrategia narrativa empleada por varios escritores. En este caso es oportuno establecer una relación entre esta novela y *Pedro Páramo*, sin el afán de hacer un ejercicio propio de literatura comparada, sólo para resaltar el mismo recurso, poniendo como ejemplo esta obra que es sumamente conocida. Rulfo no introducía en sus textos a narradores entrometidos, sino únicamente a aquellos que contaran lo necesario, por lo tanto, a cada uno se le encomendó que sus voces fueran ecos o rumores provenientes de cuerpos muertos, y así fue.

La novela es un rompecabezas, una fragmentación filtrada por medio del alma de los personajes que aún después de muertos siguen guardando rencor. Pía Barros fragmenta su novela tejiendo una historia contada a partir de susurros cíclicos, es decir, hay un orden en las voces que cuentan, las cuales, igual que con la obra de Rulfo, son esenciales y transmiten la información exacta. Por otra parte, la secuencia complementa la novela de forma limpia y clara otorgando un tiempo específico para hablar a cada personaje.

*El tono menor del deseo* es la primera novela de Pía Barros, por lo tanto, el arranque, como ocurre con muchas novelas primogénitas es bastante significativo, simbólico, conciso, pero a la vez descriptivo, y presenta detalles esenciales donde la voz del narrador es también parte central de la obra. En el arranque, Barros nos presenta a un personaje sin nombre con una voz que salta entre omnisciente y en primera persona, a quien conocemos como La mujer del espejo. A través de ella podemos conocer el entorno, el tono, el tiempo, la inquietud que prevalecerá a lo largo de la obra y los objetos, en los que recae también gran parte de la trama. Éstos logran informar, en cierto sentido, lo que esconde el narrador y sus protagonistas o sus verdaderas intenciones, pues en ellos aparece una suerte de conciencia e insinúan que viven una realidad independiente:

La mujer se busca en el espejo, trata de identificar su piel con la que el cristal le muestra esa boca de labio escaso, con el trazo abultado y generoso que creía tener; en el rostro, la expresión indagadora y escéptica con la que pensó abierta y franca. Cuál de las dos es ella, de qué lado está la verdad, del lado de acá donde se palpa los pechos y la memoria y no consigue encontrarse, del lado de allá, donde cierta soledad le dobla las esquinas de los ojos, donde un halo triste afea el rostro que no es juvenil. (p. 11)

Martín Solares, en *Cómo dibujar una novela* menciona que hay cinco niveles en el mundo de la ficción enfocados a la participación de los objetos en distintas obras literarias. Establece que a través de ellos se pueden aumentar los sentimientos o la función de los

personajes. Dentro de esos niveles, hay uno al que denomina *poético*, en el que los artefactos están: “[...] dotados de una sensibilidad particular, comprenden y revelan los secretos de los personajes. A veces estos objetos nos permiten comprender la esencia de los personajes” (Soleres, 2014, p. 61).

En la obra de Pía Barros, el espejo trae consigo una carga profunda, no sólo nos describe en ciertas ocasiones el físico de las protagonistas sino también nos revela sentimientos que experimentan cada vez que se contemplan en él. Este artefacto da apertura a la reflexión, remite a la certeza de lo visible, pero engancha por la fascinación y el miedo a lo que se contempla y a lo que fue.

Hay que comprender que las posibilidades reflexivas, poéticas o incluso siniestras, entendidas o haciendo referencia al término *unheimlich* que se refiere a un vínculo con lo angustiante o lo espantable, evoca sentimientos que están más inclinados a lo negativo, otorgando un carácter oculto dentro de lugares íntimos o familiares, y reinciden también en otro tipo de objetos como ventanas y puertas, por tanto, además de ambientar la novela, cumplen con una función simbólica. Si vamos al *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier, encontramos, entre las múltiples definiciones y reminiscencias a otras culturas, que el espejo:

[...] no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre. (Chevalier, 1986, p. 477)

La idea del alma considerada como espejo, expresada por Platón, y la idea del espejo como herramienta de autoconocimiento desde el pensamiento de Sócrates, es una fusión que nos revela que al realizar la actividad de contemplación ante el espejo, se puede observar lo que en realidad somos, incluidos defectos, pero también una idea errónea que tenemos de nosotros mismos, tal como le ocurrió a Narciso.

No obstante, este objeto puede dotar a quien se mire de identidad y autoconsciencia, así como ocurre con el yo-narrador de *El tono menor del deseo*, quien realiza este ejercicio didáctico que le permite buscar, identificar, recordar y cruzar la barrera del tiempo. Es una

actividad que resulta dolorosa y liberadora a la vez, además, se revela una muestra de aprehensión por el artefacto, tanto que se le atribuyen características humanas:

La mujer se levanta de su cama y camina aprehensiva hacia el espejo. Piensa en la deslealtad que los espejos no tengan memoria y se nieguen a mantenerse los ojos de los diecisiete, la boca de los veinte, el cuerpo de los veinticinco, la piel de los treinta años. Los números y los espejos no se llevan bien, se dice. Los espejos, además, no envejecen, no les reptan arrugas por la piel. Y mienten. (1991, p. 28)

El espejo como símbolo encierra un halo de misterio. El ente multicéfalo en esta historia juega a esconder y mostrar cachitos de un pasado oscuro y, a su vez, un anhelo por regresar a él, por tratar de cambiarlo, por evitar el presente doloroso. Cada que se describe la actividad contemplativa, una bruma melancólica aparece. El objeto se transmuta en espectador de vida y en contenedor de muerte, en un verdugo frío y liso que hiere cuando aquella mujer siente vergüenza. Al espejo también se le reprocha por no envejecer, por no mostrar las cicatrices del alma, pero también por no poder abrirse en pos de un portal que permita atravesarlo e ir en búsqueda de su memoria y así “aferrarla con fiereza entre los puños y desgranarla” (p. 28). Finalmente, el espejo captura, también, la sombra y la esencia, pero a su vez, duplica e interroga: recoge el paso del tiempo, lo que fue y lo que no volverá.

Aunque las puertas y ventanas no son descritas, pues únicamente aparecen de forma constante, tienen un vínculo estrecho con el exterior y con dar por terminados ciclos, además simbolizan: “el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad” (Chevalier, 1986, p. 855). La puerta representa, así como el espejo, un portal, pero éste se puede atravesar dando acceso a una realidad distinta. Barros hace alusión a este objeto dotándolo de características simbólicas: “Querría amar las puertas y abrir un relato abriéndolas a ellas, celosas, guardianas, magníficas” (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 10).

Las ventanas, por su parte, cumplen una función vinculada a la espera, así como Penélope aguarda a Odiseo; sin embargo, la espera de Catalina es inútil, pues luego que muere su esposo ella intenta imaginar que volverá: “Cada uno de los amaneceres esperando al hombre junto a la ventana, habían copado la cuota” (p. 49). En conjunto, puertas y ventanas están asociadas de forma directa al encierro que ambas protagonistas experimentaron.

Pimentel (2008) señala que para “significar”, es decir, para representar los lugares que amueblan al relato, el narrador debe valerse de estrategias o sistemas descriptivos que permitan al lector tener un “cúmulo de efectos de sentido” (p. 25). La descripción juega un papel importante, ya que con ella se debe crear un perfecto balance que combine lo visual, lo sensorial y lo simultáneo. La *espacialización*, como lo nombra la teórica, es: “[...] el marco indispensable de las transformaciones narrativas” (p. 26). A partir de las herramientas empleadas por el narrador, el lector encuentra recursos descriptivos que se codifican. En *El tono menor del deseo* se nos presentan elementos que dotan a la historia de cargas simbólicas, como ventanas, puertas, camas y sábanas que representan el anhelo de libertad, la soledad y también los deseos sexuales reprimidos. Los espacios son intimistas y pequeños. Se puede sentir la tristeza en cada uno de los lugares por los que deambulan las protagonistas:

Ocupó todo el espacio, abriendo piernas y brazos y por fin se quedó en medio de la ancha cama. Miró las paredes, como si fuesen otras, apagó la luz y se extendió sin miedo en el lugar que él había ocupado. Respiró curiosa el olor de la almohada y se asombró de percibir, aún después de tanto tiempo su aroma. [...] Ocultó la cara en la almohada y sollozó sin tregua hasta el amanecer. (1991, p. 60)

En el pasaje anterior, el espacio que se emplea corresponde al interior doméstico, el cual predomina durante toda la novela. Quitando algunas excepciones en las que las escenas suceden en el exterior urbano encontramos este tipo de espacios que denotan la carga profunda del hogar y de todos los secretos y tristezas que se guardan en él. Conviene subrayar que cuando la escritora pone especial énfasis en las paredes trata, una vez más, y como ocurre con el espejo, de verlas como un testigo, como un voyeur, como un observador latente. La cama, que tiene una connotación que evoca al acto conyugal, en este caso, hace referencia al lecho de muerte.

En el texto citado, Catalina regresa a su casa luego de saber que su esposo murió y busca su olor en la almohada, mas hay otra muerte simbólica, la de ella, quien corta para siempre el dolor que le ocasionó durante toda la vida su marido. Las lágrimas podrían simbolizar la redención, pero también una ambivalencia entre la satisfacción de saber muerto al esposo y un dolor por su pérdida, aunque ésta represente el primer paso a la libertad.

La novela utiliza escenarios específicos: habitaciones poco iluminadas, oscuras y grises, casas a las que las protagonistas vuelven siempre, pero no son minuciosamente

descritos. Barros se vale de objetos que decoran y re-significan la narración, al mismo tiempo que la ambientan y hacen que el lector deduzca los escenarios. En el caso específico de Catalina, su hogar es el único lugar, la diferencia que marca la tonalidad del espacio, es el antes y el después una vez que muere su esposo. En el caso de Melva, el ejercicio de recordar la coloca en sitios como su casa (lugar donde se sintió oprimida por su madre), la universidad, algunas calles y la zona donde la mantienen amordazada hasta su muerte.

Respecto al espacio urbano, algunas escenas ocurren en las calles de Santiago, o tal vez de Melipilla, o simplemente en alguna comuna de Chile. Aunque la autora jamás sitúa a la novela en un punto geográfico específico, los lectores intuimos la ubicación por los acontecimientos y, sobre todo, porque luego de conocer la biografía de Pía Barros, se sabe que hay trocitos de su historia en la novela. A propósito, Pimentel señala que las referencias de un punto o un lugar son mitos culturales que se nos transfieren a los lectores. El escritor emplea la estrategia topográfica con la finalidad de cargar al espacio de ideología: “[...] tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado” (2008, p. 31). En el caso de *El tono menor del deseo*, la ciudad establece una relación directa y unívoca entre el espacio, sea interior o exterior y un referente extra-textual, el cual sería el indicativo de la época de dictadura, que si bien jamás se menciona puede intuirse.

Un ejemplo de lo anterior ocurre en el cuento de Julio Cortázar “Casa tomada”, escrito en 1946 y publicado en *Bestiario* (1951) donde se relata la historia de dos hermanos que viven juntos y son presa de “alguien” o “algo” que de pronto ha ocupado una parte de su hogar para después arrebatarla por completo. Cortázar no menciona jamás quién es ese “alguien” que hurta y que logra hacer que ellos abandonen la vivienda, pero una de sus posibles lecturas podría ser una alusión al peronismo, una metáfora estrechamente ligada al momento histórico que había afectado a la población argentina y al mismo Cortázar, quien fue allanado junto a sus alumnos por luchar contra en ese entonces, actual régimen político. Este acontecimiento se puede corroborar en el libro *La construcción de lo político en Julio Cortázar*, de Carolina Orloff, donde aparecen fragmentos de la carta que Cortázar le envió a su colega Lucienne de Duprat, a quien le cuenta que permaneció encerrado por cinco días en la Universidad de Mendoza junto a cincuenta alumnos y después fue allanado.

Habría que investigar si todo argentino que leyera el texto lo vinculara de inmediato con el acontecimiento histórico. Quizá para los lectores que no son argentinos es más complicado identificar este tipo de relaciones históricas o sociales dentro de la literatura, a menos de que se tenga información específica sobre el tema. Es probable que al igual que en “Casa tomada”, quien lea *El tono menor del deseo* y haya vivido el periodo de la dictadura en Chile, no tenga mayor problema en situar a la novela en ese contexto.

Asimismo habrá que preguntarse para quién está dirigida la obra o si se trata de un secreto a voces capturado en un relato, es decir, si es posible que el texto actúa como un código morse que sólo los que vivieron el momento entenderán, de esa manera la idea consiste en tratar de re-significar la memoria del lector, pero también en reconocer la calidad poética de la novela, la cual pesa bastante.

El entorno del relato tiene una labor muy importante porque es el sitio en el que se presentan los personajes, y porque los espacios son los que sostienen toda la narración. Philippe Hamon establece que “el entorno puede fungir como un condensado económico de los roles narrativos estereotipados” (Pimentel, 2008, p. 79), esto significa que al colocar a los actores en un lugar, o en otro, una carga de considerable peso se apropiará de ellos, puesto que informará a los lectores sobre la heroicidad, el sociolecto o la cultura, entre muchas otras cosas.

Si analizamos los entornos de las casas de las protagonistas, por ejemplo, encontramos que tanto Melva y Catalina provienen de familias de clase media, que son lectoras, que tuvieron acceso a la educación y no presentaron grandes problemas económicos. Si nos remontamos al contexto, durante el periodo de dictadura Pinochet hizo todo lo posible por dejar a los estudiantes de pocos recursos económicos fuera de las universidades, con la intención de que los de clase alta dirigieran el rumbo del país. Miles de chilenos perdieron sus trabajos, por ese motivo muchos migraron y algunos de los que se quedaron tuvieron conflictos financieros.

Tomando el modelo básico o las categorías de Genette en torno al tema del tiempo dentro del relato, éste último definido como: “una secuencia dos veces temporal: el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante)” (Genette, 1989, p. 89) entendemos que además de la dualidad temporal que se refleja en

múltiples textos, también existen cuatro vías que un escritor puede emplear para convertir al tiempo en materia maleable.

La primera consiste en que la prosa se comporte como un espejo y refleje fielmente al universo narrado; la segunda, en contar los hechos de forma esencial; la tercera, en recortar algunas acciones con la finalidad de que el lector ate cabos y coloque todas las piezas de la historia en su lugar; la cuarta, en la que el narrador emplea herramientas de descripción con las que se registra detalle por detalle a los objetos, a los personajes o a los hechos que forman parte esencial del texto.

En la obra de Barros encontramos que la forma que elige para narrar tiene más compatibilidad con la tercera, ya que la novela, poseedora de una estructura fragmentada opera como un rompecabezas y permite al lector convertirse en un activo que escudriña abriendo puertas para dar un orden y un sentido simbólico a la narración.

La prosa dentro de la novela funciona a partir de la velocidad establecida por el escritor. El tiempo en el relato es ficción, por lo tanto, se construye con mucho cuidado, colocando a los personajes, narradores y espacios en un cuadro que permita mayor desenvoltura y logre cumplir los objetivos del escritor. Las relaciones que hay entre el tiempo de la historia y el pseudo tiempo del relato son esenciales. Genette establece las siguientes determinaciones: las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden pseudo temporal de su disposición en el relato. La primera, la del orden temporal, va ligada a las *anacronías narrativas*, definidas como “diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato” (pp. 91-2), con lo que se refiere también a una coincidencia temporal entre el relato y la historia.

Pía publica *El tono menor del deseo* en 1991, un año después de que Augusto Pinochet finalizó su periodo de mandato. No obstante, el tiempo de la novela se ubica en el periodo de dictadura, y esto lo sabemos por los datos de la represalia que nos arroja la escritora, pero también por el final de Melva, de modo que la novela parece ser un testimonio o remembranzas fragmentadas de una época donde cientos de mujeres pudieron haber sido Melva.

Ahora bien, al hablar de las *anacronías* de Genette, es necesario desarrollar sus dos ramificaciones: *analepsis* y *prolepsis*. La primera se trata de una interrupción en el relato con la finalidad de: “[...] referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo” (Pimentel, 2008, p. 44). Se trata de una forma de *flash back* narrativo. La segunda es una interrupción del relato principal para “[...] narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto” (p. 44). A partir de las *anacronías* se constituye el mundo proyectado en la novela de Pía Barros. Vemos esos *flash backs* a lo largo de toda la obra y entendemos que son parte esencial para el cuerpo de la historia. La secuencia es una ruptura temporal múltiple, pues a través del recuerdo se abren paréntesis que se van cerrando conforme avanza la narración:

Yo no puedo hacerlo, estoy vieja y soy una señora, dice Catalina y se recuerda niña osada en un país de nieve, cruzando un río congelado en la oscuridad, jugando a la muerte como juegan los niños a cada instante, porque soy-valiente-más-que-tú, toda ella, trenzas encintadas de reojo. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 123)

El juego temporal nos muestra a Catalina como una mujer adulta que recuerda su infancia, haciendo un ejercicio que le permite reconocer la valentía que antes sentía siendo una niña. Después, la protagonista vuelve al mundo actual y dialoga con sus compañeros de lucha dando seguimiento a la novela. Así ocurre con Melva, quien mientras es interrogada regresa una y otra vez al pasado:

No me importa nada, ves, no conseguirás nada. Tú no sabes de qué colores estaba teñida mi infancia, como el barrio me sonreía aromado por los duraznos en flor y yo soñaba con ser una dama de antiguo, dulce y tímida. (p. 21)

Una vez más se observa la ruptura que choca con la realidad. En este juego con la estructura del relato vemos que las *anacronías* se señalan a sí mismas remitiendo a tiempos pasados que traen consigo una considerable cantidad de sensaciones que dotan a la obra de fuerza.

### **3.2. Catalina y Melva: en torno a la identidad**

Los personajes son una constelación, por ende, necesitan su propio sistema solar. Tienen la capacidad de atraer a otros seres que enriquecen la historia y, además, conmocionan al lector

de tal manera que se puede llegar a sentir empatía por ellos y también una identificación. Paul Valéry escribió alguna vez que son “seres vivos sin entrañas” y Roland Barthes los calificó como “seres de papel” y lo son, aunque no podamos tocarlos, su capacidad de invocar fuerza, valor o arrojo, logra tocar fibras sensibles en quienes los conocemos a través de las palabras, otorgándoles así un soplo de vida.

Melva y Catalina, protagonistas de *El tono menor del deseo*, juegan un papel trascendental e indispensable en la novela, por tanto, a cada una de ellas se le otorgó la misión o la tarea de desentrañar una realidad latente y dolorosa que toma de la mano rasgos extraídos de una historia verídica: la dictadura. Gracias a la perspectiva individual de cada una de ellas se amplía el panorama del lector. Intentamos comprenderlas, nos sumergimos en su mundo, examinamos su realidad e intentamos averiguar cuál será el resultado de sus actos.

Roland Barthes utiliza el término “semántica de las expansiones” para referirse a la imagen que el lector forma de los personajes, desde la apariencia física hasta el retrato moral, a partir de diversos detalles que incluyen rasgos de personalidad y acciones concretas. Los personajes son, entonces: “una entidad orgánica con una vida propia, un efecto de sentido, un efecto personaje” (Pimentel, 2008, p. 61). Martín Solares, por su parte, señala que: “los personajes son mucho más que una lista de rasgos. No se crean por simple acumulación, sino por una elección acertada” (2014, p. 17). Los personajes, por lo tanto, están sujetos a una transformación constante del orden de lo físico, lo moral y lo psicológico conforme avanza el relato y conforme lo dicta el escritor.

Partiendo de la individualización de las protagonistas Melva y Catalina es pertinente hablar sobre los atributos físicos que nos muestra la escritora y cómo es que van tejiendo y creando ese efecto de sentido en los lectores del que habla Barthes. En el apartado anterior se habló del espejo y la función que éste desempeña en la novela. Pues bien, gracias a él se conocen algunas características físicas, más que nada en el personaje de Catalina, quien es la que tiene una íntima conexión con el artefacto. Desde el inicio del texto está frente al espejo acompañada de la voz en primera persona que describe una serie de remembranzas y sentimientos, pero también pequeñas peculiaridades; por ejemplo, sabemos que es una mujer de piel blanca y helada, que su boca es de labio escaso, que su rostro es triste y que tiene setenta años:

La mujer se busca en el espejo y trata de identificar su piel con la que el cristal le muestra esa boca de labio escaso, con la de trazo abultado y generoso que solía tener; en el rostro la expresión indagadora y escéptica con la que pensó abierta y franca. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 11)

Además, en una reflexión que hace el narrador omnisciente sobre Catalina se nos revela que en una búsqueda de sí misma, la soledad la rodea dejándole: “[...] un halo triste que afea el rostro que no es juvenil” (p. 11), trazando con ello la importancia de la juventud y la belleza en su contexto social. Otro dato que tenemos es que sus ojos son azules y que fue poseedora de una trenza rubia que enrollaba bajo su nuca, pero que fue cortada por órdenes de su marido, lo cual nos indica la subordinación total en el núcleo familiar y dominación absoluta del esposo.

Acerca de Melva se sabe que tiene los ojos tristes y húmedos, y es ella misma quien se encarga de comunicarlo al lector desde el comienzo, es decir, desde que sabemos de su existencia: “Melva me dicen, tengo los ojos tristes y húmedos desde siempre, contaminada por el pensamiento de los otros, sin nada que sea mío para dejar atrás” (p. 21). A partir de ese momento conocemos la fuerza de la protagonista y también que ése es sólo un nombre con el que la llaman, pero no significa que sea real, por lo que funciona también a modo de advertencia. No obstante, en una intervención sutil, Catalina la describe:

Hace un par de días que no viene la mujer de los ojos oscuros, me preocupa. [...] Por los comentarios de algunos muchachos, parece que no es de trigos muy limpios, pero es tan bella, como una heroína de esas oscuras novelas y yo la admiro. (p. 129)

Hay, al igual que en la novela, un recurso fragmentado en la descripción de las protagonistas, lo cual hace que el lector mantenga una idea de ellas borrosa o desenfocada; asimismo, no se introduce una descripción sobre los cuerpos, únicamente sobre los rostros, dando énfasis a las miradas, las cuales comparten el mismo sentimiento de tristeza. La construcción física de las protagonistas no evoluciona. No se exponen con detenimiento las características de ellas ni de ningún otro personaje, lo que resulta una estrategia narrativa bastante atrayente en la que el peso recae en las acciones, en los sentimientos y en la historia en sí misma. En esta novela se le concede al lector la libertad de imaginar físicamente a cada uno de los personajes secundarios.

Cabe señalar que es muy probable que los nombres elegidos para cada protagonista hayan sido seleccionados por su significado, y no sería de extrañar para nada, después de

todo, cada novela se estructura de manera detallada y los nombres no son cosa del azar, como menciona Pimentel, son: “el centro de implantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (2008, p. 128). Catalina, por su término griego *katharos* que significa pura e inoculada, se apegó a la naturaleza de este personaje presentado con rasgos de fidelidad, sumisión, recato. Melva, por su parte, es el femenino de Melvin, que es un nombre celta que significa gobernante o jefe, por lo tanto, también se apegó a la naturaleza del personaje quien presenta características de valentía, fortaleza e independencia.

Para intentar comprender la psique de cada una de las protagonistas, es necesario volver al momento histórico de la novela, que si bien no está del todo esclarecido, hay señales que nos dictan que está ubicada en periodo de gobierno de Pinochet, probablemente en la década de los setenta. Esto lo conocemos por datos concretos, por ejemplo, uno de los hijos de Catalina, el menor, es integrante de un grupo opositor al Régimen encargado de distribuir información a través de instructivos, gracias a él Catalina conoce a Melva y se integra prestando su casa para las reuniones:

Pero ellos van a pasar por aquí, Catalina, están aquí, llevan años de estar entre nosotros, a veces con anteojos oscuros, no podemos encender una fogata, sería bonito que todo fuera como en los cuentos, porque ahí siempre hay ganadores, Catalina. Con esos manifiestos se lanza a la calle, lo están haciendo, muchachos, lo están haciendo, es una fogata. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 128)

Como se revisó en el capítulo dos de este trabajo, la dictadura trajo consigo la represión absoluta en todos los ámbitos: reuniones clandestinas, toque de queda, las personas no podían transitar libremente, cualquiera podía ser sospechoso de pertenecer a un partido político como la MIR, PS, PC, o no estar de acuerdo con la militarización, por lo que su objetivo fue detener la movilización popular y el proceso de transformación que lleva a un nuevo modelo de sociedad.

Otro dato que nos reafirma que la novela está situada en este contexto es la muerte de Melva, quien fallece en manos de los torturadores de Pinochet por alguna de las policías secretas del Régimen, tal vez por la Dirección de Inteligencia Militar (DINA) o por la CNI (Central Nacional de Informaciones) que fue un órgano creado inmediatamente después de la disolución de la DINA y que operaba con la misma brutalidad y con la firme intención de hacer desaparecer a los opositores. La única diferencia entre estos dos organismos fue el

cuidado que tuvo la CNI de ciertas formas de maniobrar y el tiempo en el que estuvieran activas; sin embargo, a esta última se le atribuye dos tercios de las víctimas de la dictadura, según el informe Rettig, entre 1974 y 1978.

Melva pudo haber estado en un centro de detención y tortura, el cual pudo haber sido Villa Grimaldi, Londres 38, La veda sexy, el Estadio Nacional u otro lugar donde se realizaban este tipo de prácticas. La fecha exacta, como ya se mencionó, no se esclarece, pues las violaciones a los derechos humanos ocurrieron todo el tiempo de dictadura; no obstante, hay elementos que nos revelan que pudo haber estado posicionada en la década de los setenta.

La dictadura en el Chile militar fue feroz e impuso un poder absoluto sobre cada cuerpo. El de Melva fue de ellos. Pasó a ser su propiedad debido a su identidad sospechosa, su ideología adversa y su absoluto repudio a las convenciones dominantes. Melva personifica la fuerza y ese lado oscuro de la dictadura que muchos quisieron borrar o que todavía no logran aceptar. Melva es sinónimo de autonomía y convicción. Desde el primer momento que Pía Barros nos presenta a esta protagonista tan visceral entendemos que se moverá con rabia y coraje, pero también con mucha desilusión. La historia de Melva es contentada por ella misma, y no es para menos, recordemos que la intención al emplear al narrador en primera persona va relacionado con el posicionamiento del yo a través de la voz y con la veracidad, ya que el universo narrativo que nos expone es visto por los lectores desde su óptica.

Cuando recién aparece ella entendemos que habla con alguien a quien le cuenta fragmentos de su pasado sin ser atacada con preguntas u obligada a confesar, mantiene lo que podría parecer un diálogo; pero jamás escuchamos al receptor. Al principio resulta confuso, puesto que el primer cuestionamiento que surge en el lector es ¿con quién dialoga? Por lo tanto se forman tres hipótesis: la primera, que habla con otro prisionero; la segunda, con el torturador y, la tercera, que imagina que habla con su torturador inventando sus respuestas. Al correr de la novela se van refutando las teorías hasta que parece apuntalar a la tercera.

La manera en la que se dirige al interlocutor está siempre acompañada de odio, de desdén, a modo de reto y evidenciando el desconocimiento que él tiene sobre ella, sobre su vida, sobre su forma de actuar:

[...] no puedes saber de qué textura es el odio que tengo a mí misma, cómo disfrazo los ojos para hacerles creer que me siento halagada por su deseo, yo la de las puertas traseras, la que sacan a escondidas de las casas, la espiada a través de los techos en la adolescencia. (p. 22)

Además, permite conocer la dolorosa carga que lleva por haber seleccionado un modo de vida distinto al convencional, el que a su familia hubiera querido que eligiera, con el que estuvo marcada su infancia y cómo le costó el rechazo de la sociedad. Se expone y se observa la ruptura o el rechazo de la triada de condiciones conservadoras, elementos de suma importancia para considerar a una mujer como buena: la virginidad, el matrimonio y la maternidad. Desde el primer apartado que se nos presenta a Melva conocemos que fue violada, difamada, que su familia le dio la espalda, que vivió su sexualidad sin represión y que se rebeló en contra del Régimen aceptando su destino sin arrepentimiento.

La mujer en Chile, durante y después del golpe de Estado que derrocó al gobierno de Salvador Allende, contó con una serie de normas o parámetros sociales que tenían como finalidad establecer la figura de la mujer chilena marcándola por aspectos de corte conservador. María Elena Valenzuela, socióloga que ha dedicado diversos estudios sobre el tema de la condición de la mujer en Chile durante la militarización, establece que la política del gobierno militar condenó a la mujer, a través de un discurso religioso, para crear los estereotipos sexuales a partir de las funciones biológicas y sociológicas de cada sexo, asignando áreas de actividad a los hombres y a las mujeres:

Los hombres por ser más fuertes e independientes serán los encargados del bienestar material de la familia y ocuparán los rasgos de mayor responsabilidad en la sociedad. Las mujeres por su parte, tendrán como función prioritaria los quehaceres de los niños y del hogar, debiendo ser cuidadas y protegidas por el jefe de familia. (Valenzuela M., 1987, p. 19)

Para Chile, un país tradicionalista en ese momento, lo religioso formaba parte esencial en la vida cotidiana, y para corroborarlo pone como ejemplo al mariánismo, al que define como “la otra cara del machismo” que representa: “la expresión de la influencia religiosa en los patrones de comportamiento para cada sexo” (p.1). En él, las figuras de la virgen María y de Dios representan ejemplos a seguir, por lo tanto, la mujer debía poseer las mismas virtudes que la virgen, es decir, sumisa, obediente, bondadosa y maternal, siendo el hombre el privilegiado dentro de un orden social que pone hasta el final a la mujer. Lo anterior, claro está, se encuentra íntimamente ligado al concepto de patriarcado, organización social que

otorga la autoridad máxima al hombre, quien es el patriarca, definido por Martha Moia (1981) como:

[...] un orden social caracterizado por relaciones de dominación y opresión establecidas por unos hombres sobre otros y sobre todas las mujeres y criaturas. Los varones dominan la esfera pública (gobierno, religión, etcétera) y la privada (hogar). (p. 231)

Así pues, la mujer “mariana” entrega todo su amor al espacio doméstico a modo de sacrificio sin esperar recompensa material, pero sí la prosperidad. En ella recae el peso de las ocupaciones del hogar y el óptimo funcionamiento de la organización del núcleo familiar. Se convierte en una mujer que no tiene vida propia y que vela únicamente por los intereses del marido y los hijos dejando sus necesidades para la postergación.

Es importante señalar que la discriminación en contra de la mujer en el Chile militar se encontraba avalada por la ley. Entre hombres y mujeres existía una diferencia bastante marcada. No era para nada extraño referirse a la mujer como “ciudadana de segunda clase” que una vez casada debía, de manera obligatoria, obedecer a su esposo, pero además quedaba incapacitada para tomar decisiones gracias a una “potestad marital”: ‘El Código Civil establece que la mujer casada en régimen de sociedad conyugal es considerada “interdicta” al igual que los niños y los deficientes mentales, y como tal incapaz ante la justicia’ (Valenzuela M., 1987, p. 46).

Esta situación legal se encontró regulada desde 1855 con ligeras modificaciones al paso de los años. Durante el gobierno de la Unidad Popular de Allende se elaboró y se aprobó un proyecto de reformas en el que se buscaba la reivindicación de la mujer, pero luego de la llegada del gobierno militar de Pinochet quedó intacto, y no fue para menos, ya que la militarización se apegaba por completo a los moldes conservadores, y no fue hasta 1986 que el tema de la legislación se retomó.

Catalina, por su parte, es una mujer que no tuvo la necesidad de salir de casa para contribuir con la manutención de la familia. Su esposo, a quien conocemos bajo el nombre de Jaime, y de quien no sabemos absolutamente nada sobre su físico, gozó durante toda su vida de un trabajo estable que le dio lo suficiente para mantener un hogar y educar a los hijos, siendo así el hombre de familia que ejerce el control total en el hogar, pero también el que engaña, ya que durante la novela se nos revela que estando al borde de la muerte en el

hospital, las amantes iban a visitarlo, no siendo esto un secreto para Catalina: “Ha sorprendido a un par de viejas amantes que han llegado hasta la entrada de la clínica para verlo, pero él fue tan fuerte y hermoso que ella no quiere quitarle a esas mujeres el recuerdo de su postura” (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 71).

El silencio de Catalina es una constante en donde hay una clara abnegación hacia el marido. El rol que ella ejerce nos permite visualizar la idea romántica y tóxica del matrimonio conservador que obliga a la mujer a soportarlo todo, a resistir porque hay hijos. Esta abnegación-sacrificio parte de un falso mito que obliga a la mujer a mantenerse fiel a los rubros conservadores, haciendo de lado la dignidad y el respeto propio. Sin importar cuántas veces había sido engañada, vejada o manipulada, Catalina continúa profesando amor por su esposo muerto, aunque el vínculo fuera a través de la violencia, como un síndrome de Estocolmo en el hogar.

Y en este punto nos preguntamos ¿por qué motivo la mujer mantiene relaciones sentimentales bajo un sello de violencia? Las razones y los orígenes son múltiples. En la sociedad tenemos un discurso que promueve e implanta un modelo sexista de dominación a favor del hombre, es decir, se le atribuye a la mujer tareas “femeninas” que le otorgan un carácter de inmutabilidad y subordinación. Desde ahí, la mujer hereda la inferioridad social que también ha sido sustentada bajo la primicia de que las características biológicas de una mujer van tomadas de la mano con la debilidad y, por lo tanto, deben depender enteramente del hombre, de ese modo, debe soportarlo todo, ésa es la condición: ella es quien debe tener ese carácter dulce, maternal, emotivo, misericordioso, el varón no.

Por el otro, el capitalismo. Esta forma de dominación patriarcal entendida como un sistema de producción de riquezas, que tuvo sus orígenes en Francia e Inglaterra, que implantó al fallo-logo centrismo (sistema de producción de personas donde el poder masculino organiza las jerarquías sexuales) (Drucaroff, 2015, p. 92), y que se originó por una peculiar transacción de afecto por manutención económica:

Con la readecuación (desde una sociedad feudal a otra capitalista) de la legitimidad de la autoridad patriarcal, el mundo emocional y subjetivo de la mujer adquirió legitimidad, y con ello desarrolló formas de control del grupo familiar usando como herramienta la emocionalidad. (Valenzuela M., 1987, p. 43)

Y finalmente, el lado religioso, que como ya se explicó parte de un principio de la tradición judeocristiana que determina una jerarquía encabezada por Dios Padre, quien tiene “un Hijo eterno, nacido en el tiempo de una mujer, pero una mujer virgen” (p. 40) y que coloca a la mujer en una posición secundaria y subordinada donde la resignación de su condición es ya por sí misma una aceptación del sufrimiento. En todos los ámbitos se trata de un mecanismo de adaptación a la cultura patriarcal que es un sinónimo de opresión genérica que no distingue clases sociales, lengua, raza, nacionalidad, edad u ocupación.

Al inicio de la novela, cuando el narrador omnisciente se apodera de la voz, se nos describe todo desde una habitación en la que hay un hombre sudoroso postrado en una cama. Al principio no se esclarece si es un amante y no es hasta después que el rompecabezas toma sentido. Aquel personaje es el marido agonizante de Catalina, a quien observa con amor y a la vez con resentimiento. A partir de ahí se exponen los abusos cometidos por el marido y la obligación como esposa de ser fiel y cuidarlo “hasta que la muerte los separe”. Sin embargo, para ella la frase “Te haré feliz, no tengas miedos”, promesa que él había hecho en algún momento persiste en diversos aspectos de la novela. Es como si habitara en ella un ligera esperanza de volver a experimentar el amor, y no es hasta cuando él está a punto de morir cuando lo cuestiona y se da cuenta de que el amor jamás estuvo presente es su matrimonio:

¿Alguna vez me quisiste?, preguntaba, pero el hombre no respondía, ya no podía hacerlo y a Catalina le hubiera bastado con un leve movimiento de la cabeza para que esos cuarenta años pasados junto a él tuvieran sentido, para reivindicarla frente a los espejos, para devolverle los sueños desgastados junto a las ventanas, mirando con envidia a las parejas con las manos enmarañadas del otro, con la mirada llena del otro. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 57)

Catalina afronta su realidad y la acepta al estar en el hospital con su esposo moribundo y hace de lado su lugar de esposa para convertirse en otra madre: “Es un niño su Jaime. Un niño como siempre debió ser. Catalina es la madre que él soñó, lástima que no pueda verla ni oírla, lástima que ningún gesto salga de sus ojos” (p. 73). Para Marcela Lagarde el término *madresposa*, como su nombre lo indica, representa la dualidad de la maternidad y la conyugalidad, además, es un cautiverio, entendido como un lugar de opresión, dominio en las mujeres, que simboliza las dos esferas vitales en la vida de una mujer, independientemente de las clases sociales, de la nacionalidad y edad, sobre el que se devela “lo que tienen de

maternales las relaciones conyugales” (2015, p. 280) pues asegura que cada mujer se convierte de forma automática en madre una vez que contrae matrimonio.

En el mundo patriarcal, la mujer está estrechamente relacionada a una feminidad destinada, si está casada o no, o si decide o no ser madre en algún momento de su vida, es instruida desde muy pequeña para servir a quienes tienen poder de dominio. Lagarde menciona que hay mujeres que son esposas de su padre, tratándose de una conyugalidad realizada en la filialidad, o esposas de sus amigos o hermanos (maternidad realizada en la afinidad), por lo tanto, todas las mujeres son *madresposas*. Durante el proceso de la enfermedad de Jaime, Catalina desarrolló un vínculo que le permitió mantener un contacto estrecho con él; podía asearlo, cambiarlo, mimarlo y llenarlo de palabras amorosas que nunca pudo decir cuando estaba sano. No obstante, el mismo proceso de catarsis le permite liberarse de resentimientos y perdonarle todos los agravios:

Toma la mano del hombre que dejó de tocarla cuando cumplió treinta años y la besa. Te perdonó, musita en voz baja y se sorprende de oír esa frase impensada, se sorprende del peso que tenía en la voz hasta que la pronunció. Te perdonó, repite más alto. La mano, podría jurarlo, aprieta la suya. Esos dedos se cierran como un guñío sobre los de ella y le tiembla el alma por este momento tan esperado. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 74)

Luego que logra pronunciar la frase libertadora, las manos del esposo comienzan a enfriarse; Catalina sabe que Jaime ha muerto y el médico lo confirma, pero ella no se inmuta, al contrario, del llanto esperado, sonríe. Lo anterior está íntimamente ligado a la redención y al enorme deseo de experimentar la libertad. Después de eso su vida da un giro y pasa de ser una mujer dependiente de su marido a tener voz y autonomía. La sombra de Jaime no deja de estar presente en su vida cotidiana, pero transforma esa sombra en un ser con el que entabla conversaciones libres de represión, es decir, Catalina habla con su esposo, aunque él ya no la pueda oír. Una vez que Catalina forma parte del grupo antifascista se siente aceptada. Su intervención emancipada la llena de vida y, por primera vez, puede experimentar la alegría de hablar sobre literatura y contar historias:

Ya no me escondo, Jaime, no paso de perfil por las puertas, la vida entera me llama. No entiendo demasiado de qué hablan y te reirías si te dijera que hasta quise aprender a fumar, pero a mis años adquirir vicios avergüenza. (p. 109)

Valenzuela menciona que la participación de las mujeres durante el periodo militar fue bastante significativo, ya que pretendían romper estereotipos e incorporar demandas, creando

así una lucha antimilitarista y anti-dictatorial. Muchas mujeres se unieron al movimiento opositor al Régimen por las injusticias cometidas a sus propios familiares, desaparecidos o torturados, y otras, como en el caso de Catalina, comenzaron por una lucha por las libertades y los derechos de las personas en pos de una ideología igualitarista donde se suprimiera la dominación:

Catalina tiene tanto amor por los otros que se le desborda, a cada paso, la enceguece, inunda las calles, limpia las leyendas de los muros, ennoblecen las distancias y las repinta de consignas vitales [...] Catalina de las esperas, con esa noción de patria cocida firmemente al alma. (p. 107)

La desaparición de Melva es para Catalina un desgarro. Si bien estos dos personajes logran conocerse de modo superficial, Catalina crea empatía y un vínculo maternal con ella. Adopta el papel de madre y comienza una búsqueda dolorosa, pero jamás la encuentra. Como haría una madre amorosa y desesperada sale a las calles clamando respuesta: “Empieza a golpear puertas, a escribir cartas, a suplicar, ordenar, ofrecer, humillarse. Melva se ha convertido en un rito cotidiano de preguntas sin respuesta. No señora, aquí no está” (p. 143). Durante la dictadura, una vez que familiares desaparecían comenzaba un suplicio para la familia, quien buscaba con el peligro de ser apresada también.

Catalina afrontó al Régimen desde la discriminación de la cultura tradicional, que no se inició con la llegada del gobierno militar, sino que sus antecedentes se remontan a la organización mapuche donde regía la ley del padre y donde se recogen características de dominación. No hay que olvidar que el régimen militar supo beneficiarse de esa herencia patriarcal y las relaciones de autoritarismo y jerarquías para enfatizar la marginalidad de la mujer. Si algo caracterizó a la dictadura fue la dualidad entre los buenos y los malos, los que estaban a favor y en contra, los que cooperaban y los rebeldes. Ahí, la mujer fue colocada de lado de los que cooperan para preservar el orden desde la trinchera del hogar reforzando “la principal base de sustentación del Régimen, la familia patriarcal” (Valenzuela M., 1987, p. 64).

Melva, por su parte, fue condenada por su familia y por la sociedad, y también afrontó la dictadura desde la discriminación y la represión, misma que le arrebató la vida. La historia de Melva, al igual que la de Catalina, es dolorosa. Perteneciente a una familia conservadora, encabezada por un padre ausente y una madre religiosa y estricta, Melva es la primogénita,

a quien se le asignó la tarea de ser un buen ejemplo para su hermana menor, pero que dadas las circunstancias fue desterrada de la familia.

Desde muy joven fue difamada, pues se corría el rumor entre los chicos del barrio que ya no era virgen y que se había acostado con muchos. La madre creyó los rumores y la sometió a un examen ginecológico donde se refutó todo aquello que decían sobre ella: “la muchacha es virgen y miraba sus caderas y me sonreía recibiendo el dinero de las manos de mi madre” (p. 25). A partir de ese momento, Melva entiende que su virginidad es un cautiverio, es decir, que está encerrada bajo el pensamiento de los otros, pues a pesar de haber sido sometida a pruebas, se siguieron inventando y distribuyendo historias:

Gané la apuesta, páguenme todos y sí, era virgen la huevona, pero ya no, páguenme, y ella dobrando la esquinita hacia el casino para sorprenderlo recibiendo los billetes de un grupo de muchachos, ella que dejaba atrás en ese preciso instante para ser yo, la que sonreía sarcástica y decía a los amigos Por qué no les cuentas, pablo, que te hice muchas cosas, que lo intenté todo, pero que no pudiste, y la cara de horror de ese pablo sin voz ahora, crucificado para siempre junto a mi virginidad, mientras los amigos le arrancaban los billetes de las manos y me pedían citas los robertos, claudios, miguelitos y yo sonreía misteriosa. (p. 26)

Melva opta por utilizar las mentiras a su favor y aceptar todas aquellas invenciones que rodeaban su sexo para así sentirse poderosa, aunque al final todo aquello le causara una profunda tristeza. La virginidad y sus ecos juegan un papel primordial en su vida. Para Lagarde (2015) la virginidad no es más que un tabú y otra forma de dominación patriarcal y la mujer que la pierde sin estar unida en matrimonio atenta: “contra la norma que regula las relaciones de propiedad, su atentado es a la sociedad y al hombre mismo” (p. 333).

Además, explica que la monogamia representa la exclusividad para el varón mientras que la poligamia pone en tela de juicio la propiedad del esposo, su virilidad y su poder. Melva nunca pudo dejar de ser apuntada por su sexualidad y durante una parte de su vida experimentó vergüenza y remordimiento. En diversas ocasiones recuerda la vida de Santa Joaquina, quien seguramente es Santa Joaquina de Vedruna, una viuda joven con nueve hijos que dedicó su vida al servicio de los enfermos y desprotegidos, la cual representaba para ella y para su hermana un ejemplo a seguir: “de seguro santajoaquina no haría eso, tampoco una señorita de las que su madre y hermana archivaban para exemplificar” (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 36).

Es común que una manera de educar a la sociedad sea a través de una figura ejemplar. En el caso de Melva esa figura con la que fue marcada su infancia está estrechamente vinculada a lo religioso, de modo que los atributos de santajoquina se ligan por defecto a los del mariantismo, es decir, la mujer buena es aquella que ama a Dios, que estrega su vida al servicio de los demás, que resiste a las tentaciones, que es bondadosa. Estas estrategias de dominación fomentadas en la religión permitieron vincular a las prohibiciones con castigos para quien no se sometiera a las reglas.

Durante el periodo del régimen esto fue esencial, puesto que se reforzó el discurso religioso que prohibía las relaciones sexuales antes y fuera del matrimonio, alentando siempre a la población a fomentar la natalidad. El gobierno militar creía que una mujer se podía reconocer y valorar una vez que se convertía en madre, ya que esto significaba estabilidad en el hogar: “el valor encerrado en un pequeño, delicado cuerpo de mujer chilena, es tan grande como el que encierra el corazón de un soldado” (Valenzuela M., 1987, p. 76). Por tanto, el destino para las mujeres que no se acataban a lo anterior, era el rechazo del gobierno, pues se consideraban mujeres antipatrióticas y egoísticas que se desarrollaban en ámbitos poco femeninos.

La libertad sexual para la mujer, claro está, fue algo peligroso para el gobierno militar. Mujer era sinónimo de maternidad, orden y espiritualidad. El sexo representaba una oposición a los buenos principios y había una fuerte lucha por evitar que la mujer cayera en un “libertinaje” una vez que experimentara su sexualidad. Las mujeres debían ofrecer la pureza de sus corazones y el poder de su espíritu. Melva decide invertir el orden establecido por la estructura de poder encabezada por la iglesia y el Estado para convierte en una mujer triplemente transgresora, ya que abandona la idea de convertirse en esposa, en madre y en seguir al Régimen. Su emancipación, que fue desde una edad temprana, trajo por defecto el rechazo de su madre:

Mamá me miró con su dureza de siempre y dijo Dios te va a castigar y te parirás a ti misma, tendrás vergüenza como yo, las vecinas te acusarán con los ojos y cuando un niño nazca, las mujeres de esos hombres te mirarán horrible si te acercas, porque tú le clavaste nuestro nombre a todo el barrio. Mamá te compré unas flores, estoy preocupada por ti, te traje algunas cosas, quería estar cerca. Llévatelas, las compraste con tu cuerpo, uno de esos amantes tuyos te dio dinero, no quiero tus cosas, están manchadas, como todo lo que tú tocas. Mamá... (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 79)

Melva sigue su camino marcado por el dolor que le ocasionó el rechazo de su familia y se convierte en una mujer fría que evita a toda costa exponer su vulnerabilidad. Además, a partir de su dolor, surge un odio por todos en general. Su personalidad es una mezcla de tristeza, decepción y coraje. Su madre nunca pudo perdonarle el haber elegido un camino opuesto al convencional, y ni al borde de la muerte pudo abrazar a su hija y demostrarle afecto: “Murió con la cabeza torcida para no verme, inquebrantable. Esperé largo rato por si volvía el dolor, por si podía llorar” (p. 81).

Una vez que fallece su madre entiende que ya nada importa y que el único amor verdadero que había experimentado había sido por ella. Sin embargo, hay un hueco que anhela llenarse con cariño y, quizás por ese motivo, toma al personaje Harry Haller, protagonista de *El lobo estepario* para nombrar a un hombre con quien se entiende tuvo una relación de amistad entrañable, a quien le habla desde su celda y se desnuda para expresar lo que siente. No queda claro si es sólo un nombre asignado a un hombre real o si es sólo un personaje que se inventó para mitigar su dolor:

[...] aquí me ves, lobo, aquí podrías imaginarme desnuda y amoratada, conjugándote para vencer la amargura y la bilis que reptá por mi garganta hasta el vómito que escurre sobre mi cuerpo desordenado en el suelo, podrías estar junto a mí, como si fuese la pesadilla nocturna de un niño, tú podrías decirme y así destruir al monstruo nocturno. (p. 99)

Líneas atrás se mencionó que todos los apartados en los que impera la voz de Melva, ella establece un diálogo con su torturador, o al menos eso parece, ya que jamás se escuchan sus preguntas ni sus respuestas. También se señaló que durante el periodo de dictadura existieron órganos encargados de buscar, encarcelar y torturar a los opositores del Régimen. Pues bien, dentro de los *modus operandi* de estos policías, lo primero que se hacía era vendar a los prisioneros para que no pudieran saber con quién estaban ni quién era el encargado de propiciar las torturas, puesto que lo único que podían reconocer era la voz. Melva sufre desde una de las salas diversas violaciones: “cómo es el rostro de ese hombre del que sólo conozco la voz y su miembro lignoso que cada cierto tiempo entra en mí para derrotarme” (p. 99) y con todo su sufrimiento sólo recuerda con cariño la figura de Catalina, como si su recuerdo pudiera resguardarla.

Es significativo que las dos protagonistas tengan tanto en común, a pesar de las vidas distintas que llevaban. Los caminos libertarios las vinculan. La muerte en las dos se convierte

en una fragmentación que les permite cambiar sus destinos. Muerte que las une después de todo. Asimismo, la herramienta que consiste en establecer conversación con alguien imaginario y que ambas utilizan representa una manera de exorcizar sus miedos y mitigar su dolor.

### **3.3. Cuerpos de mujer amordazados y su deseo que pulsa**

Somos cuerpo. Un cúmulo de carne, músculo, huesos y piel unidos. El cuerpo es nuestro espacio, a través de él construimos una visión del mundo que se exterioriza, que cambia. El cuerpo nos marca permitiéndonos contener ideas, conectarnos y crear una visión del yo. Sin embargo, nuestro cuerpo guarda o ensaya posibilidades que se sujetan a la cultura. “El cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable”, escribió Jean-Luc Nancy (2007, p. 16) en *58 indicios sobre el cuerpo*.

Al cuerpo, visto como un espacio que refleja identidad y que debe liberarse, se le puede comprender a partir de estudios de género tomando en cuenta las relaciones que se establecen entre sexualidad y estereotipos creados por la sociedad patriarcal. La sexualidad nunca se desprende del sexo, se define con él constituyendo un cúmulo de papeles, funciones y actividades económicas y culturales que van estrictamente encaminadas a ser realizadas por hombres o mujeres con una división tajante. Al género, al menos en nuestra cultura occidental, se le ha calificado a partir de las características sexuales de cada individuo como únicas maneras de ser hombres o mujeres. No obstante, estudios contemporáneos refutan las teorías iniciales e instalan nuevas formas en la diversidad humana que rompen con lo enraizado desde hace siglos.

Cabe destacar los trabajos de feministas como Kate Millet con su obra *Política sexual* (1995) quien defiende que en el patriarcado se guarda la idea de que el sexo es una categoría social impregnada de política; Gayle Rubin, en *The traffic of women* (1975) analiza el sistema sexo-género mediante el cual una cultura transforma su sexualidad biológica, y Judith Butler en *Gender trouble* (1992), manifiesta un oposición rotunda hacia las relaciones entre género y sexualidad, construidas a partir de una óptica heterosexual.

América Latina se caracteriza por ser una región marcada por un pensamiento conservador y machista que enfatiza una división entre los dos sexos; en ésta, la mujer es sometida a una dominación explícita que abarca aspectos sociales, económicos y culturales. Esta opresión tiene sus orígenes en la herencia de los pueblos indígenas donde la mujer era relegada de actividades administrativas, para ser confinada a quehaceres domésticos y de crianza. Pero también se advierte que la subordinación continúa su línea a través de pensamientos judeocristianos tomados de La Biblia donde se sentencia: “Multiplicaré tus sufrimientos en los embarazos y darás luz a tus hijos con dolor. Siempre te hará falta un hombre, y él te dominará” (Génesis, La Biblia). De este modo, la mujer es encadenada y sojuzgada por el hombre de acuerdo al mandato bíblico.

El encadenamiento lleva por consecuencia la falta de libertad que impide el conocer, explorar y disfrutar su propio cuerpo. Marcela Lagarde (2015) señala que: “la infancia es para las mujeres el espacio de descubrimiento de su cuerpo para el placer y el goce propios y, simultáneamente, es el espacio de su adormecimiento” (p. 234). Desde una edad muy temprana a las niñas se les prepara para agradar a los demás, para ser un objeto de deseo empapado de todas las características de una “mujer de bien”; sin embargo, ese cuerpo que parece estar destinado para alguien más, no puede ser empleado bajo una intención erótica individual porque entonces se convierte en tabú, en una experiencia que causa culpa y vergüenza.

Pero ¿qué sucede cuando la mujer se reprime y guarda sus deseos sexuales?, ¿cómo puede apropiarse de su propio cuerpo?, ¿cómo lucha contra lo establecido?, ¿cómo se logra pensar “desde” y “con” el cuerpo? En *El tono menor del deseo*, Catalina y Melva ofrecen, a través de sus acciones, una manera de responder a estos cuestionamientos.

La mordaza que las protagonistas llevan alrededor de sus cuerpos es densa, muy pesada. Por un lado, tenemos a Catalina, quien en un principio tuvo un cuerpo predestinado a ser de todos, menos suyo. Al momento de convertirse en esposa pasó a ser una sierva, una persona legalmente dominada. Se casa joven y una vez que cumple 30 años es ya una mujer vieja y obsoleta para su esposo en todos los ámbitos, desde el social hasta el sexual:

Catalina siente cómo se le amarga y seca la boca cuando recuerda al hombre que tantos años estuvo con ella. Pero no es que lo recuerde a él, sino el día radiante de octubre, en el que el

hombre la miró y le dijo “No me toques, mírate, hoy has cumplido treinta años, eres una vieja”. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p.18)

Lo anterior es una muestra de lo que Lagarde establece como sexualidad opresiva, donde elementos como el desprecio y la inferiorización son muestras de violencia entre el opresor y su víctima. Darle peso a la edad representa más un capricho del esposo, quien vuelca sus deseos y estándares en figuras que encarnan una juventud y belleza casi perversa o enfermiza. La edad es sólo un claro pretexto para invisibilizar a Catalina menoscambiando a la par su deseo femenino. Catalina describe cómo un día agotó las posibilidades para reconquistar a su marido, como si se tratase de un asunto desencadenado por su culpa. Narra cómo preparó la cena, decoró la casa y se vistió con un camisón que según la propaganda “no falla”. Metida ya en las cobijas, intentando hacer movimientos para acercarse a él, recibe la humillación perpetuamente dolorosa: “Suéltame, pareces puta, acaso no te das cuenta que no siento nada contigo, con cualquiera, menos contigo” (1991, p. 34).

Para Michel Foucault el tema del cuerpo tiene una profunda conexión con el poder. En su texto *Vigilar y castigar* señala: “el cuerpo está inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata, lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio” (1998, p. 32). Catalina fue domada por un hombre a quien amó hasta el último instante, quien poco a poco la relegó de todo tipo de actividades, obligándola a mantenerse siempre en casa al cuidado de los hijos y de él. Hijos que probablemente ni siquiera fueran concebidos por el amor entre la pareja, sino por razones malevolentes como demostrar la virilidad del esposo y así “hacerle hijos a la mujer”, de esta forma la mantendría ocupada sin tiempo disponible para sí misma o para otras actividades.

El poder del esposo encarna lo público de la sociedad, él es quien posee un estatuto, quien trae dinero para mantener a la familia, Catalina únicamente representó una sombra de su sombra, tratando de contener sus anhelos, atrapada en una asfixiante burbuja, imposibilitada a adquirir algún tipo de poder, condición *sine qua non*. La madre esposa Catalina fue rebajada a una condición funcionaria donde cumplió con las ocupaciones “naturales” de crianza y maternaje, pero sus necesidades afectivas y sexuales quedaron olvidadas.

El cuerpo y la sexualidad de la mujer parecen estar encaminados para la producción y la reproducción, donde una vez cumplida la misión de procrear, las posibilidades de la mujer y su espacio en el mundo parecen agotarse. Para Marcela Lagarde (2015) la mujer vive el mundo desde su cuerpo, al igual que el hombre. La diferencia es que para la mujer: “la vida se despliega en torno a un ciclo de vida profundamente corporal. Por eso su sensibilidad, y por eso su cuerpo grita y le duele cuando está inconforme” (p. 171). Catalina tuvo en un principio y durante mucho tiempo, un cuerpo destinado a su marido desde una apropiación social de lo que dicta lo femenino y masculino, es decir, con una clara limitante para la mujer donde la vivencia de su cuerpo está enfocada a la sexualidad procreadora y no al placer, esto recae de manera profunda y dolorosa, como si no fuera suficiente la cárcel del hogar, también hay una privación del deleite sexual y un latente rechazo. Mientras que el hombre se libera del compromiso de la crianza de los hijos asumiéndose como proveedor y viviendo sin restricciones su sexualidad de varón con sus amantes.

Catalina gritó para sus adentros los dolores de un sentimiento de soledad y vergüenza. Se escabulló entre las paredes de una casa siendo madre para todos, haciéndose también ella, su propia madre. Se ocupó de su regreso al hogar, de su ropa, de sus cubiertos. Su cuerpo de mujer no se agota en todos los límites materiales, por el contrario, se extiende y alcanza cada rincón de casa: “Sirve el desayuno con los ojos bajos, agradecida de que se le permita estar ahí, con esos niños tan lindos que no parecen ser suyos, tal vez un olvido de dios, se dice. El hombre toma su café y marcha a muchas juntas, a muchos olores diferentes a cada regreso” (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 34).

Una vez que Catalina experimenta la frialdad y el rechazo de su esposo enfrenta con honda tristeza su posición de ama de casa encadenada y condenada a reprimir sus deseos sexuales que pulsan: “hace tanto de sus deseos que el deseo se le mete entre la piel y el desencanto y le crecen fragancias nuevas” (p. 34). Y es que el deseo no deja de pulsar nunca, no envejece.

Tomando la teoría del erotismo del Georges Bataille (2013), quien establece que el ser humano es un ser sexual que por naturaleza siente deseo sin experimentar días de celo o reposo, entendemos que este deseo nunca morirá. El erotismo, entendido de manera simple como el acto que omite a la reproducción y pone en primer lugar y como única finalidad el

goce es, además, un término que engloba a su vez a la continuidad y discontinuidad de los seres. Los sujetos sexuales representan la discontinuidad, cada uno es autónomo, pero cuando se unen la condición individual desaparece y se convierten en seres continuos: “El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad” (p. 15).

Esta teoría funciona para explicar el origen del deseo en Catalina y también en Melva. Ambas protagonistas buscan ese breve estado de continuidad a través del erotismo. Melva, que decidió romper estigmas sexuales y entregó su cuerpo a diversos hombres con y sin consentimiento, descubriendo así los límites y abismos que había en él:

“[...] pero las manos no obedecían y acariciaban sin ella ese trozo de carne que ardía y se inflamaba entre sus dedos y el temor de ella a hacer daño, qué caricias dañaban, hubiera querido permanecer mucho tiempo así, sintiendo ese calor diferente, tratando de reconocer sensaciones”. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, pp. 36-7)

Y Catalina, evocando imágenes de deseo y cuerpos que se abrazan: “[...] dejó que acariciara su cuerpo, que poseyera a esa otra que no era ella, sino una de las tantas máscaras que se curvaban, gemían, fingían orgasmar” (p. 15). Es claro que uno de los conflictos más profundos en las dos protagonistas es no poder sentir o gozar su propio cuerpo, el cual sufre un entramado simbólico construido por un pensamiento patriarcal en donde la sociedad, la iglesia y la familia establecen también relaciones de sometimiento y poder.

Esta restricción por el goce está íntimamente vinculada con la culpa, con esa arma que ha funcionado para neutralizar, domesticar y paralizar. Se ha inculcado un temor hacia el propio cuerpo que parece se han establecido leyes irrompibles, prohibiciones, abstenciones y restricciones infundadas en la mayoría de los casos para evitar a toda costa que la mujer sienta, toque y disfrute su cuerpo sin remordimientos. Para Liliana Mizrahi (2003), escritora argentina, la culpa: “ejerce una poderosa gravitación en nuestra evolución como mujeres. [...] podemos transformar nuestros cuerpos en instrumentos sensibles y profundos de conocimiento de nosotras mismas, desarrollando una potencialidad cognoscitiva que apenas sospechamos” (p.50), aunque esto implique avanzar contra corriente.

El universo de la culpa alcanza también a Melva, quien no pudo olvidar todo el estigma que había sobre su cuerpo y su sexualidad, pese a su rebelión en contra de lo establecido. Las

voces de su madre y de las personas que hablaron de forma negativa sobre ella nunca se fueron y permanecieron hasta el día de su muerte torturándola:

El hombre de los dedos enredados en su pelo y que la aferraba para hacerla bajar la boca, con las manos empujando sus hombros hacia abajo hasta que el rostro se le enredaba a ella en una maraña oscura, el terror nuevamente, el terror de ver su imagen en el espejo porque las imágenes la volvían pecado y corrupción. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 38)

Lo más doloroso para Melva fue enfrentar el abandono de su madre, una mujer que intentó a toda costa desviarla del camino que ella había elegido por convicción. La madre estaba obligada a transmitir algo que Sigmund Freud denomina como “feminidad secundaria” y que está íntimamente ligado a un autoritarismo impuesto. Más adelante Adrienne Rich (1978) emplearía el término *matrofobia* para referirse a un fenómeno que:

“[...] se puede considerar como la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres y convertirnos en individuos libres. La madre representa la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir”. (p. 233)

La madre manipula a su hija para que esta tenga los valores que ella considera esenciales en la mujer, imponiéndolos. Esto da como resultado un descontento para ambas mujeres, para la madre de Melva es frustración y vergüenza: “[...] fuiste siempre la mala. Con ese cuerpo que más parecía creación del demonio, te dije que lo ocultaras, pero te empeñaste en parecer una perra de esquina” (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 41), mientras que para Melva aparece el sentimiento constante de culpa como ya antes se señaló.

Simone de Beauvoir (1977) en el texto *Una muerte muy dulce* describe ciertos aspectos que son bastante representativos y nocivos en muchas de las relaciones entre madres e hijas y que coincide, a su vez, con lo experimentado por Melva. Expresa resentimiento al describir a su madre y el trato que mantuvo con ella y su hermana, y señala:

Su amor por nosotras era tan profundo como exclusivo y la amargura con que lo sufriamos reflejaba sus propios conflictos. [...] el rencor difuso que la poseía se conducía en conductas agresivas: franqueza brutal, pesada ironía; a menudo manifestaba para con nosotras una maldad más atolondrada que sádica: no querría nuestra desdicha, sino una prueba de su poder. (pp. 46-7)

Lo anterior resulta alertador. Mientras que la mujer carece de poder en múltiples ámbitos y en diversos espacios, cuando se trata de su relación con una hija desea, además de convertirla en una especie de doble o un reflejo de ella misma, ejercer dominio, contrario a la relación con un hijo varón. A través de una educación severa que incluye mitos infundados,

desastrosos pudos, prejuicios y sobre todo negativos silencios, la madre condena a su hija a una esclavitud, resignación y pasividad. La madre quiere que su hija también sea esposa y madre, así se verá realizada y complementará esa misión natural de dar vida y servir a un hombre. La obligará a cumplir con los preceptos femeninos y después, en un escenario hostil le hará saber que ella ha tenido la culpa de lo que ocurre en su presente, empleando una frase dañina: “yo te advertí, yo te lo dije”.

Melva tuvo que decidir entre dos caminos. El primero y el que podría parecer el más sencillo: convertirse en lo que fue su madre, lidiar con su victimismo y ser su sostén emocional teniendo como resultado frustración, viéndose privada del sexo para encontrar al amor de su vida, para luego de estar casada caer en el camino del fatalismo. Y la segunda, por la que optó: ir en contra de lo establecido, negando todo lo que le enseñaron para convertirse en una mujer distinta, aunque tuviera que enfrentar la marginalidad.

Para contrarrestar y callar las voces de la culpa Melva decidió utilizar los cuerpos de sus amantes para su propio placer. Olvidó todos los nombres: “[...] no hay nombres entiéndelo, solo un cuerpo recortado contra la oscuridad, enredado en mi cuerpo y mi cuerpo sí puedo nombrarlo” (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 38). ¿Qué tan poderosa es la acción de nombrar? Se nombra lo que se quiere recordar, se perpetúan los nombres importantes, pero Melva transgrede y elige su deseo como lo más relevante. No hay que olvidar que este simbolismo de evitar los nombres está estrechamente vinculado al tema de la desaparición y ejecución de detenidos, los cuales dejaban de tener identidad, sólo eran cifras. Esos nombres son sustituidos por partes sexuales masculinas: “qué mierda, para qué pides nombres, pueden ser jorges, julios, juanes, da igual [...] tengo la piel tatuada de hombres y no hubo nadie que fuera diferente” (p. 26).

Bataille (2013) hace una división entre los tipos de erotismo y existe uno que se puede vincular con la dicotomía de Melva, el erotismo de los cuerpos. Éste tiene como característica: “[...] de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico” (p. 24). Las relaciones amorosas y pasionales tienen algo que permanece sigiloso, pero perceptivo a detonarse: el sufrimiento basando en la búsqueda de lo perpetuo que una vez que se rompe trae consigo la separación. Para Melva fue más sencillo evitar el enamoramiento e ir en la búsqueda de su

identidad como mujer, rechazó el matrimonio y la maternidad para encontrar la libertad que veía imposible debido a los cánones tradicionales. Entregarse a un hombre implicaría muy probablemente llevar una vida como la de su madre, su hermana y Catalina, ejemplos que para ella eran inconcebibles por toda la carga represiva que las condenó.

El cuerpo de Melva, entonces, simboliza territorio de placer. Sus senos no alimentarán, de ellos no emana leche, pero permanecen para representar la acción de mamar, de erotizar:

Y sí, escandalízate, pero sueño volverlo a encontrar y llevarlo al hotelucho oscuro, partir una naranja y escurrirlo sobre su cuerpo desnudo y azul, lamerlo, hartarme de lamerlo, cabalgarlo yo y empujar sus hombros hacia abajo para que me busque, para que encuentre ese olor pastoso [...] hacer que muerda suave mis pezones, que estruje mis pechos con sus manos y no diga nada, que se someta como yo me sometí, que tiemblen sus rodillas cuando yo succione su sabor agridulce y desee morir y yo lo hago esperar porque no debe abandonarse. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 46)

Melva, por consecuencia, es una desviación de lo que para la cultura judeocristiana es una mujer verdadera, convirtiéndose así en la maldad del erotismo femenino. Transgrede además, un sistema normativo y fiel defensor de la monogamia y la maternidad, engranajes de doble moral sexual, del machismo y poder político que limita siempre a las mujeres con el objeto de dominar: “Soy la contaminada, la deseada, la sucia, por la que hay que persignarse en la adolescencia y mascullar de rabia cuando se la piensa de noche” (p. 41).

En cuanto a lo religioso, Melva se posiciona como la portadora de la sexualidad mala y pecaminosa. Aunque su cuerpo no es objeto de venta, pareciera que al adueñarse de su propio placer y elegir a sus amantes, la convirtió en una especie de prostituta que también atentó en contra de las instituciones, según Lagarde (2015): “es la mala, la no dicha; la no admitida: aunque sea generalizada, es marginal en la relación con la aprobada de manera positiva” (p. 421). No mantuvo ninguna dependencia conyugal con ningún hombre y su posición erótica siempre fue temporal. Melva no fue de nadie. Sus vivencias se concretaron en una poligamia que evadió los estragos del amor artificial, la supuesta felicidad hogareña y la dependencia.

En el caso de Catalina su forma de libertarse inicia una vez que su esposo está a punto de morir. Durante ese lapso sabe que no habrá barreras que la detengan para dar inicio a su proceso creativo, que como ya se mencionó en apartados anteriores, es la representación máxima de desprendimiento de su yo interno. Catalina transforma y amortigua el abandono

a través de la escritura. En ella busca respuestas empleando a su alter ego La mujer del espejo en la que se refleja. Con esta extensión de sí misma palpa sus sentimientos, deseos y sobre todo comprenderse:

Siente que esta soledad la liga con los dolores y las sangres, que le duele decir soy mujer. Por eso y porque la escribo y lo sabe, ahora sí lo quiere recordar, ser poblada por el recuerdo de ese cuyo cuerpo memoriza ahora sin que sepa realmente por qué. (Yo tampoco puedo saberlo, y tal vez me gustaría saber porque escribo a un hombre lejano sobre los recuerdos de otra mujer, qué hay en los recuerdos que inventamos, qué clase de secreta conjura en contra mía aparece suponiéndose sobre las cascadas de memorias de esa mujer que escribo. (Barros, *El tono menor del deseo*, 1991, p. 51)

La mujer del espejo-Catalina encara al deseo con sus sentidos. Su cuerpo marcado antes por un sentimiento de vergüenza y por su carga de lo propiamente femenino, es poco a poco despejada. Ese cuerpo suyo que parecía estar en conflicto por una inconformidad derivada del sentimiento de varón defectuoso y abandonado, es suprimida de a poco, luego de que muere el marido. El cuerpo de Catalina despierta aquel erotismo que intentó ser borrado y decide tomar conciencia y razón de ella misma

[...] laberíntica de su búsqueda, qué es ella, qué, sino unos dedos viscosos de soledad, qué sino una piel deshabitada, qué, sino un cuerpo lleno de huellas [...] Ella se asusta, yo lo escribo, pero se asusta de ser la escritura de unos dedos ansiosos rebuscando en la viscosidad de un deseo, un temblor y un gemido ahogado. (p. 55)

A partir de ese momento, Catalina fractura el pasado e inicia su camino a la libertad.

## Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación, además de dar a conocer la obra de Pía Barros, fue examinar distintos aspectos de la novela *El tono menor del deseo* que resaltan por su originalidad, estructura, relación con acontecimientos históricos y, sobre todo, por la condición de las protagonistas. Desde estos enfoques fue imposible no cuestionar nuestras prácticas cotidianas y, claro está, la posición de la mujer en el mundo.

A lo largo de todo este trabajo se intentó responder diversos cuestionamientos y despejar la hipótesis principal que establecía que la obra, pese a su lenguaje sutil e intimista, forma parte de una literatura que se posiciona dentro del ámbito de la memoria nacional y colectiva. A través de una historia dolorosa, de renacer y de muerte, se filtran relatos que, por desgracia, pudieron ser de cualquier mujer chilena que vivió durante el tiempo de la dictadura. Para llegar a esta conclusión fue necesario mirar atrás para conocer el origen de la situación política, social y económica que marcó de manera profunda a toda la nación y seguir las pistas que colocó Pía a lo largo de toda su novela.

En *El tono menor del deseo* y en una gran cantidad de relatos de la autora encontramos una relación directa con estos acontecimientos, y no es para menos, puesto que es algo que estará siempre presente en ella y en muchos de sus contemporáneos, se hayan ido o se hayan quedado en Chile durante la etapa más convulsa. Para estos artistas clasificados como Generación N.N. fue primordial mantener viva la memoria a través del arte, a pesar de la censura, con la firme intención de no permitir que la historia se repita. A lo largo de este proyecto se pudo ver una serie de ejemplos literarios, no sólo de Barros, donde se retoman fragmentos de textos que tienen en común particularidades en los personajes, en los temas, en la estructura y, por supuesto, en el compromiso social. Es común encontrar protagonistas inadaptados, dolidos y excluidos del sistema para dar voz y denunciar los abusos cometidos por el gobierno y sus militares.

En diversas ocasiones una pregunta rondó la investigación: ¿qué camino hubiera tomado la literatura de Pía Barros sin el golpe de estado de 1973 y la dictadura de Pinochet? Barros se ha caracterizado por escribir sobre los proscritos, los abusados, las mujeres

ultrajadas, las víctimas del feminicidio y las violaciones a los derechos humanos. Con toda la certeza podríamos decir que mantendría vivas esas temáticas que, para nuestra desgracia, siguen estando vigentes. Pía, con ese profundo sentimiento de rechazo hacia las injusticias y su fuerte convicción feminista, continuaría escribiendo relatos sobre los oprimidos, esparcidos en diversos lugares del mundo.

A partir de la lectura de *El tono menor del deseo* se instauraron varias preguntas clave que se trataron de responder a partir de teorías, entre ellas: ¿Cómo es que logran reconocerse sí mismas las protagonistas? ¿cómo es que transgreden y rompen los preceptos morales para encontrar su propia identidad? ¿cómo las mujeres de la novela enfrentan su contexto y logran pensar desde y con su cuerpo para obtener su libertad?

La primera interrogante está asociada, en un principio, a una situación bastante desalentadora para Melva y Catalina, las protagonistas. Como se vio a lo largo de toda la investigación, la primera de ellas fue desterrada de casa por ser considerada indecente y un mal ejemplo para su hermana menor, y la segunda fue destinada por mandato social y familiar a casarse, a tener hijos y ser sumisa. El problema radica en que para ambas el rol de la mujer en Chile estaba basado en una serie de normas o parámetros sociales que tenían como finalidad establecer la figura de la mujer chilena marcándola por aspectos de corte conservador. Las dos mujeres, en un principio, no pueden reconocerse, únicamente pueden ver lo que la misma sociedad moldeó a través de un cuerpo que sólo en apariencia parecía ser de ellas. Cada una, de manera individual experimenta cambios internos y externos que les permiten adquirir poder sobre sí mismas y convicción ante los acontecimientos que presencian.

A lo largo de *El tono menor del deseo*, Melva adquiere mayor carácter no sólo porque decide hacer lo que verdad siente, aunque el precio sea perder a su familia, sino porque enfrenta cara a cara a su peor enemigo: la dictadura, que no representa únicamente una forma de gobierno, sino que es uno de los engranes o el trasfondo que logra mantener fuerte al orden religioso y familiar. Si en un momento dado Chile era conservador, la dictadura trajo consigo un discurso aunado a lo religioso para remarcar los estereotipos sexuales a partir de las funciones biológicas y sociológicas de cada sexo, además de imponer una figura “mariana”

en las mujeres, basada en el resguardo del espacio doméstico, el amor que todo lo puede y todo lo perdona, sin tomar en cuenta el sufrimiento o el sometimiento del que forman parte.

Melva explora los territorios del deseo y del erotismo sin tapujos, pero llena su alma, que parece ser inquebrantable, de odio, un odio hacia la sociedad, hacia las normas, hacia sí misma por ser diferente. El único amor que profesó fue hacia su familia, pero el rechazo de su madre fue algo con lo que luchó y le dolió toda su vida, hasta el día de su muerte. Para Melva, el amor hacia algún hombre no pudo ser concebido; en cambio, llenó su piel de otras pieles a las que no quiso ni siquiera nombrar. La acción de nombrar, así como muchos otros simbolismos de los que está llena la novela, se concentra en denunciar una vez más lo que representaban para el gobierno y sus policías secretas los prisioneros y torturados: un nombre más.

Melva, al final, se redescubre y se reconoce como una mujer fuerte y fiel a sus convicciones. Una vez que es presa dentro del campo de detención, comienza su catarsis donde es necesario recurrir a la memoria. Cuando decide entrar al grupo antifascista es porque no quiere formar parte de los que callan por miedo y, en cambio, desea resquebrajar el orden implantado. Melva representa la expiación, el sacrificio. Es violada, ultrajada y sometida, a pesar de ello se mantiene fuerte hasta el final. Su libertad plena en vida no fue posible.

Para comprender las cargas sociales de las que eran presa las protagonistas fue necesario acudir a los cautiverios, denominados así por Marcela Lagarde y también al *texto Vigilar y Castigar* de Michel Foucault, pues a partir de ellos fue posible vincular las relaciones de poder y de género que se manifiestan a lo largo de novela. Además, la teoría de María Elena Valenzuela permitió conocer la realidad por la que pasaron miles de mujeres chilenas mientras se encontraban bajo el yugo de Pinochet y así encontrar más significativo cada detalle en la vida de las protagonistas.

En este proceso de investigación se conceptualizó el rol de la mujer a partir del análisis propio de la novela, lo que permitió vincularla con la sociedad actual que no se distancia mucho de la realidad ocurrida hace más de 30 años. Se pueden observar las desigualdades que han vivido las mujeres en los planos de lo público y lo privado. A partir de lo anterior se llegó a una postura crítica frente al mundo narrado y el vivido.

El redescubrimiento de Catalina fue distinto. Como bien es sabido, la vida de esta protagonista fue opuesto en muchos aspectos a la de Melva, quien desde un principio aceptó los moldes sociales y conservadores que dictaba la nación, pero su desilusión llegó al cabo de un par de años, cuando descubre de primera mano que lo que un día le prometieron se esfumó poco a poco. La insatisfacción de Catalina se escabulle por todas partes, comenzando con su cuerpo que no deja de sentir deseo, pero que es presa de una vergüenza atroz en combinación con la culpa. A partir de aquí fue necesario retomar los conceptos del erotismo y de la culpa para comprender los deseos frustrados que sucumben a esta protagonista, así que se recurrió a Bataille y a Liliana Mizrahi para puntualizarlos.

A lo largo de la novela podemos observar cómo los miedos de Catalina van desapareciendo una vez que el marido fallece. El proceso de configuración de una identidad sometida ocurre desde el momento en el que el esposo enferma. A partir de ahí, ella recurre a la escritura para liberarse, lo cual es muy comprensible, pese a que el marido, debido a su condición, no podrá entrometerse en su nueva forma de combatir su realidad. Es importante no perder de vista la manera en que Catalina se refugia, puesto que emplea un alter ego con el que se desinhibe para relatar su propia historia y mitigar el dolor. Su mayor espacio de resistencia es, pues, el constituido por la escritura como forma de oposición y rechazo a los discursos de autoridad, jerarquías y exclusiones.

Por otro lado, la unión combativa de Melva y Catalina es un eje trascendental de convicción y fortaleza, ya que a través del grupo, al que también uno de los hijos de Melva pertenece, ambas exponen sus vidas y luchan por un futuro mejor para su nación. Sin perder de vista la posibilidad de ser desaparecidas y asesinadas al ser descubiertas por la policía secreta, las dos mujeres enfrentan su contexto y se reconocen a sí mismas como seres llenos de fuerza y coraje para romper con todos los moldes que condenaban su propia identidad.

Es importante retomar que en esta novela, Pía Barros se valió de una gran cantidad de herramientas y elementos estructurales que se combinan con los acontecimientos históricos. El ambiente de la obra, los elementos simbólicos, las herramientas polifónicas y los espacios resignifican la historia nacional en *El tono menor del deseo*. La idea de recurrir a habitaciones cerradas, poco iluminadas, con muchas puertas y ventanas nos habla del encierro no sólo superficial, sino un encierro total y real que se vivía a cada momento durante

esta época. El emplear diversas voces para narrar esta historia se vincula con los susurros, con la idea del silencio y con una experiencia libertadora que conlleva el contar lo ocurrido. La voz de cada una de ellas, sigilosa y poética, permite observar el reflejo del dolor. Los artefactos tienen mayor peso, el espejo, que no deja de nombrarse, por ejemplo, es el mayor símbolo que encarna una revelación de sentimientos que experimenta una de las protagonistas cada vez que se contempla en él. En conjunto, esta novela representa un triunfo para la creatividad, una resistencia al olvido y una manera de honrar a la memoria.

Desde el análisis del discurso en *El tono menor del deseo* se abre una brecha para reflexionar y sobre todo para pensar en futuras vetas de investigación, pues la obra presenta una enorme cantidad de elementos que pueden explotarse. La idea primordial de dar a conocer la narrativa de Pía Barros se llevó a cabo y sólo queda esperar a que más lectores encuentren en su obra el gusto y la fascinación que, en este caso, impulsaron a realizar un análisis minucioso.

## Bibliografía

Aguirre, S. M. (2008). *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Catalonia.

Anturi, J. S. (2011). "¡Basta!", antología de violencia de Pía Barros. *Cuaderno de bitácora de mi memoria*. From <https://juliosuarezanturi.wordpress.com/2011/12/09/basta-antologia-de-violencia-de-pia-barros/>

Arredondo, G. C. (2009). *Sólo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura*. Buenos Aires: Corregidor.

Baeza, R. S. (2014). *Historia mínima de Chile*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Barros, P. (1990). *A horcajadas*. Chile: ebooks Patagonia. From <http://reader.digitalbooks.pro/book/preview/1228/Title.xhtml?1580847608657>

Barros, P. (1991). *El tono menor del deseo*. Santiago: Cuarto Propio.

Barros, P. (1993). Habíaunavez; o mea culpa y a contar el cuento. *Simpson 7*. From <http://www.letras.mysite.com/pb040204.htm>

Barros, P. (2002). *Los que sobran*. Asterión.

Barros, P. (2010). *El lugar del otro*. Chile: Asterión.

Barros, P. (2014, Julio 02). *Microrrelatos Latinoamericanos*. From <http://microrrelatoslatinoamerica.blogspot.com/2014/07/golpe-pia-barros-chile.html>

Bataille, G. (2013). *El erotismo*. México, D.F.: MaxiTusquets editores.

Beauvoir, S. d. (1977). *Una muerte muy dulce*. Buenos Aires: Edhasa.

Bolívar, R. C. (2007). *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago: Cuarto Propio.

Calderón, T. (1984). *Causas perdidas*. Santiago: Barcal.

Calderón, T. (1988). Pía Barros un talento lleno de amor. *Pluma y pincel*. From <http://www.letras.mysite.com/barros1211.htm>

Calderón, T. (1988). Pía Barros un talento lleno de amor. *Pluma y pincel*. From <http://www.letras.mysite.com/barros1211.htm>

Cardone, R. (2013). Refashioning the book in Pinochet's Chile: the feminist literary project, Ergo Sum. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*. From <https://www.thefreelibrary.com/Refashioning+the+book+in+Pinochet%27s+Chile%3a+the+feminist+literary...-a0354659085>

Castillo, D. D. (2014). Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción. *Taller de Letras*, 23-38. From <http://tallerdeletras.letras.uc.cl/images/54/A02.pdf>

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Drucaroff, E. (2015). *Otros Logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.

Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Santiago: Las ediciones del ornitorrinco.

En 100 palabras. (2019). *En 100 palabras*. From <https://www.santiagoen100palabras.cl/web/#bases>

Foucault, M. (1998). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F.: Editorial Siglo veintiuno editores.

Garcés, J. E. (1972). *Chile: el camino político hacia el socialismo*. Santiago de Chile: Ediciones Ariel.

Gasset, J. O. (1985). *El tema de nuestro tiempo*. México: Porrúa.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Gezan, A. F. (2012). *Los círculos*. Santiago: La trastienda.

Hernández, E. (1991). *La bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de tierra firme.

(1996). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago: Andros impresores.

Katz, C. (1975). *Chile bajo Pinochet*. Barcelona: Anagrama.

La Tinta. (2017, Abril 13). *La Tinta Periodismo hasta mancharse*. From <https://latinta.com.ar/2017/04/el-acto-de-la-violacion-es-un-acto-de-moralizacion-por-desacato-a-la-ley-patriarcal/>

Leyes-cl.com. (2014-2020). From [https://leyes-cl.com/codigo\\_penal/150%20A.htm](https://leyes-cl.com/codigo_penal/150%20A.htm)

López, R. G. (2001). Jorge Montealegre: Poeta NN con identidad. *Rayentru*. From <https://rayentruvirtual.es.tl/Jorge-Montealegre.htm>

Marías, J. (1949). *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente.

Medina-Sancho, G. (2012). *A partir del trauma: narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eltit*. Santiago: Cuarto propio.

Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile. (2018). *Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile*. From <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3710.html>

Mizrahi, L. (2003). *Las mujeres y la culpa*. Buenos Aires: Nuevohacer. Grupo Editor Latinoamericano.

Moia, M. I. (1981). *El no de las niñas. Feminario antropológico*. Barcelona: LaSal Edicions de les dones.

Morales, A. (2010). *Antología poética de la generación del ochenta*. Santiago: Mago Editores.

Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía del mito*. Santiago: ARCIS Universidad.

Nancy, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo* (1era. edición ed.). Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Navarrete, S. (2016). *Fugas de la memoria*. Santiago: RIL editores.

Ojo en tinta. (2011, Noviembre 13). *Ojo en tinta*. From <http://www.ojotentinta.com/pia-barros-%E2%80%9Cel-siglo-xxi-es-el-siglo-de-las-mujeres%E2%80%9D/>

Ortega, D. (1999, Abril 17). Descartuchando la literatura chilena. *La estrella de Arica*. From <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-211559.html>

Pimentel, L. A. (2008). *El relato en perspectiva*. México, D.F.: Siglo XXI Editores (Lingüística y teoría literaria) / Facultad de Filosofía y Letras FFyL (UNAM).

Producciones El despertar de Chile. (2012, Junio 23). Pinochet. 2012. From [https://www.youtube.com/watch?v=kZI\\_j7olGIY&t=2745s](https://www.youtube.com/watch?v=kZI_j7olGIY&t=2745s)

Rich, A. (1978). *Nacida de mujer*. Barcelona: Noguer.

Ríos, M. L. (2015). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

S., R. F. (1978). Pía Barros Bravo un valor que promete en la literatura chilena. *Revista de Educación*. From <http://www.letras.mysite.com/pia070202.htm>

S., R. F. (1978). Pía Barros Bravo un valor que promete en la literatura chilena. *Revista de Educación*. From <http://www.letras.mysite.com/pia070202.htm>

Saavedra, L. R. (2002, Enero 23). Mi vocación de servicio es hinchar las pelotas. *La Nación*. From <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-213547.html>

Sanhueza, A. M. (1995, Junio 23). Macabra, macabrita, maquiavélica y diabólica. *La Nación*, p. 25. From <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-206933.html>

Saravia, K. K. (2002). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana.

SEP Setentas. (1975). *Mujeres en América Latina. Tomo 1*.

Solares, M. (2014). *Cómo dibujar una novela*. México: Era.

Teresa Calderón, L. C. (2018). *Antología de poesía chilena Vol. II. La generación N.N o la voz de los ochenta*. Santiago: Catalonia.

Trazo mi ciudad. (2011, 05 08). Capítulo 7: Pía Barros. Santiago, Chile. From <https://www.youtube.com/watch?v=hZx-dqfTF6U>

Urbina, J. L. (2018). *Escritores.cl*. From <https://www.escritores.cl/antologia/urbina/urbina.htm>

Valenzuela, J. M. (2016, Octubre 14). *Letras de Chile*. From <https://www.letrasdechile.cl/home/index.php/ensayos/387-cuentos-en-dictadura.html>

Valenzuela, M. E. (1987). *La mujer en el Chile militar. Todas íbamos a ser reinas*. Santiago: Ediciones Chile y América-CESOC ACHIP.

Zavala, L. (2007). De la teoría literaria a la minificación posmoderna. *Ciências Sociais Unisinos*. From <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93843109>

Zerán, F. (1990, Diciembre 2). La seducción de Pía Barros. *La época*. From <http://www.letras.mysite.com/barros220502.htm>